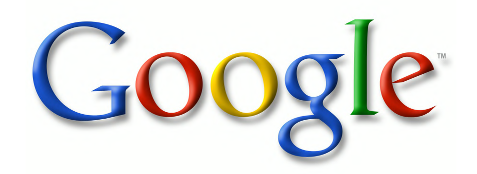
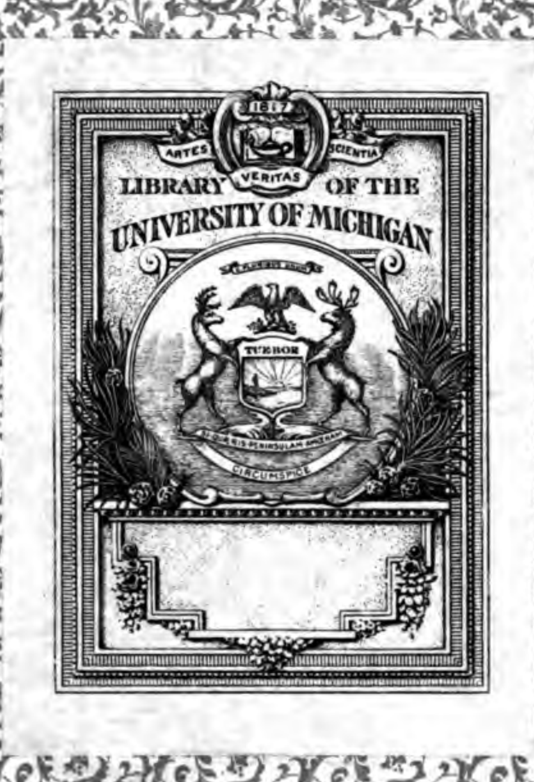
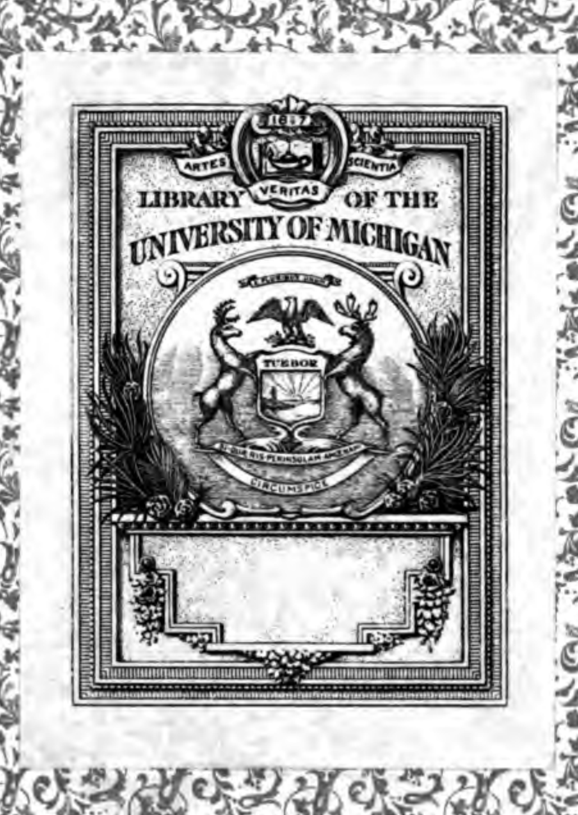


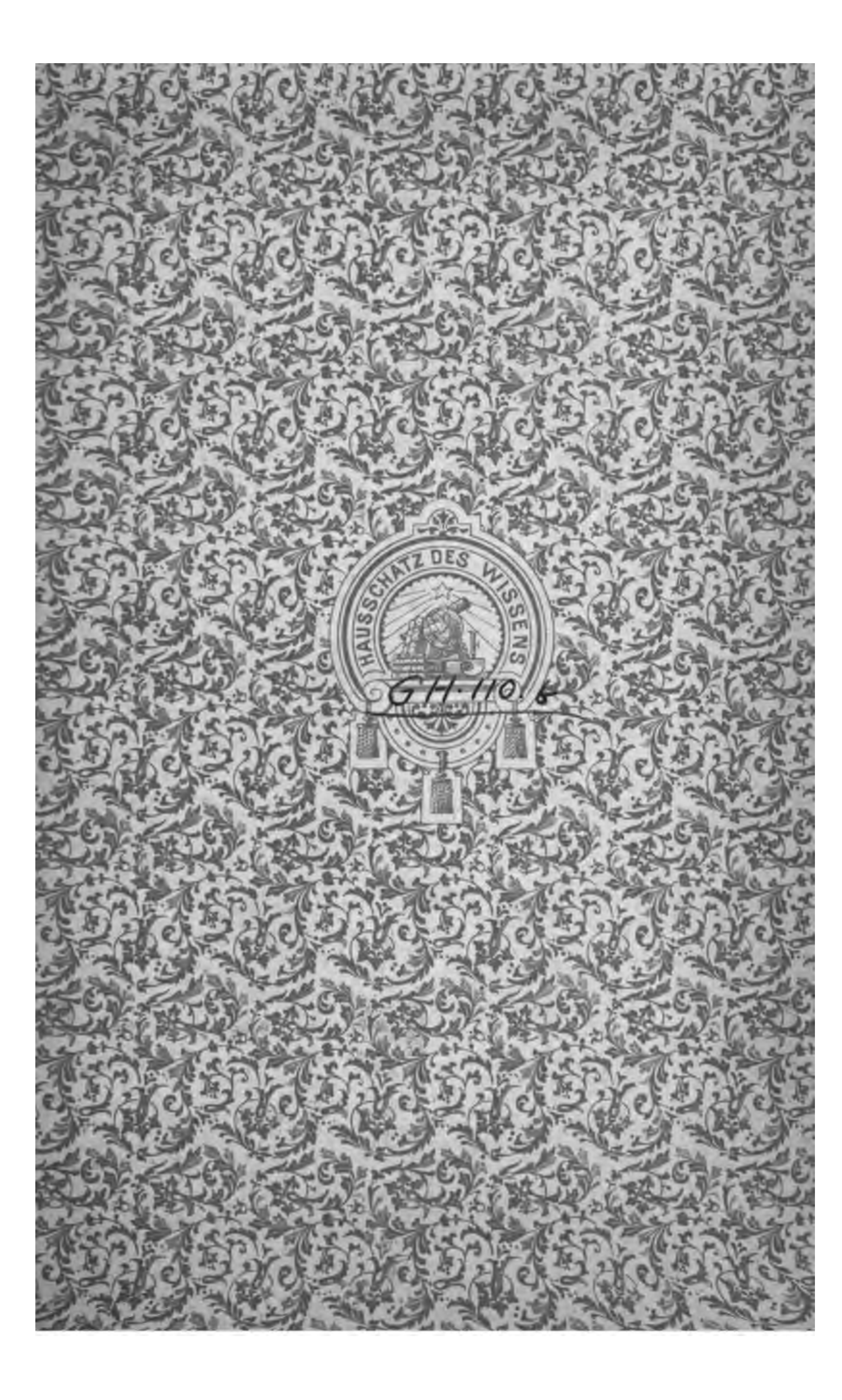

B 948,009
HAUSSCHATZ
DES WISSENS


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

H. G. Cantor



ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE


HAUSSCHATZ DES WISSENS

Hausschatz des Wissens.

Geschichte der Weltlitteratur und des Theaters aller Zeiten und Völker.

Hausschatz des Wissens.



Abteilung X (Band 15 und 16).

Geschichte der Weltlitteratur

und des

Theaters aller Zeiten und Völker

von

Julius Hart.



Neudamm.
Verlag von J. Neumann.
1896.



In zwei Bänden.

Gegen 1000 Abbildungen im Text. Zahlreiche Tafeln in Schwarz- und Farbendruck.

Band II.

Neudamm.
Verlag von J. Neumann.
1896.

Druck von J. Neumann in Neudamm.

Inhalts-Verzeichnis

zum II. Bande.

Sechstes Buch. Spätmittelalter und Frührenaissance: Seite

Das 14. und 15. Jahrhundert 1
Italien im Zeitalter Dante's 9
Die bürgerlich-gelehrte Poesie in Frankreich, Spanien und den germanischen Ländern 43
Die Anfänge des neueren Dramas 87

Siebentes Buch. Renaissance und Reformation:

Das Zeitalter der Renaissance und Reformation 101
Der Humanismus und die neulateinische Poesie 125
Die italienische Renaissancepoesie 141
Spanien im Zeitalter des Cervantes. Die portugiesische Poesie 187
Renaissance und Reformation in Frankreich 227
Die deutsche Litteratur im Zeitalter der Reformation . . . 251
England im Zeitalter Shakespeare's 297

Achtes Buch. Gegenrenaissance und Gegenreformation:

Das Zeitalter der Gegenrenaissance und Gegenreformation . 361
Die Südromanen und der Verfall der Renaissancekunst . . . 379
Die klassische Litteratur der Franzosen 407
England und die Niederlande 477
Die deutsche Litteratur des 17. Jahrhunderts 511

Neuntes Buch. Die Zeit der Aufklärung:

England, Frankreich und Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts 549

Seite

England und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts . . . 603
Um- und Rückschau über die geringeren Litteraturen des 18. Jahrhunderts . . . 657
Die Humanitätspoesie in Deutschland . . . 689

Zehntes Buch. Das 19. Jahrhundert:

Die Romantik in Deutschland . . . 807
Die Romantik des germanischen Auslandes . . . 845
Die romanischen Litteraturen in der Zeit des Nachklassicismus und der Romantik . . . 865
Der Realismus des 19. Jahrhunderts in der deutschen Litteratur . . . 895
Der Realismus und die Litteraturen des Auslandes . . . 937
Der Osten Europas im 19. Jahrhundert . . . 977
Ausblick . . . 999

Sach- und Namenregister . . . 1009



Spätmittelalter und Frührenaissance.



Druck und Verlag: J. Neumann, Neudamm.





Das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert.

Das Emporkommen des Bürgertums. Die politischen Kämpfe der Zeit. Verfall der ritterlichen Gesellschaft. Niedergang des Papsttums und der Kirche. Reformatorische Bestrebungen. Die Mystik. Das Sekten- und Ketzerwesen. Die weltliche Wissenschaft. Lehrhafte Richtung der Zeit. Ihr Sinn für das Nützliche. Umgestaltung der Litteratur durch den bürgerlichen Geist. Realistische und tendenziöse Bestrebungen in der Kunst. Der Übergangscharakter dieser Zeit und ihrer Poesie. Italien an der Spitze der Kultur.



Aus einer vorwiegend idealen religiösen Begeisterung waren die Kreuzzüge hervorgegangen; Schwärmernaturen und phantastische Jünglingsköpfe hatten sie in Scene gesetzt, und die Ritter spielten in dem großen Schauspiel die Rolle der Heldendarsteller. Aber als der Erfolg zuletzt den hochgespannten Erwartungen so wenig entsprach, da verfiel die Sache dem Spott und einer sehr kühlen Kritik. Weltliche Interessen traten zuletzt ganz in den Vordergrund, und den Vorteil zog nicht die ritterliche Welt, sondern die kluge Spekulation von Kaufleuten. Die italienischen See- und Handelsstädte, vor allen Venedig, trugen den Gewinn an erster Stelle davon, gewannen gewaltige Reichtümer und nahmen außerordentlich an Macht und Ansehen zu. In Italien, wo das Rittertum nie eine so große Rolle gespielt hatte, wie in Frankreich, England und Deutschland, wo für die Entwickelung des Städtewesens schon seit länger die günstigsten Bedingungen vorhanden waren, kam früher als in den übrigen Ländern das Bürgertum empor. Auch in den Kämpfen mit den deutschen Kaisern hatte der italienische Städter seine Kraft kennen gelernt und sich dabei ein stolzes Selbstbewußtsein und einen feurigen Patriotismus erworben. Mit dem materiellen Besitz floß ihm zugleich die Bildung zu, und nun will auch er an der Leitung der öffentlichen Angelegenheiten seinen Anteil haben; waren es zunächst nur der Geistliche, dann nur der Pfaff und der Ritter gewesen, die sich den Luxus eines höheren und reicheren Geistes-

lebens gönnen durften, so greift jetzt der dritte Stand nicht minder eifrig nach den edleren Früchten der Kultur. Bereits gegen Ende des vorigen Zeitraumes hat er sich geregt, sandte er seine ersten Pioniere voraus, jetzt aber wagte er sich offener mit dem Bekenntnis seines eigenen Wesens hervor und suchte nach Ausdruck für seine besondere Gedanken- und Empfindungswelt. Das alte politische Ideal des Mittelalters von der Wiederherstellung des römischen Reiches erhielt statt der früheren cäsarischen schon eine bürgerlich demokratische Färbung. Nicht das kaiserliche, sondern das republikanische Rom wollten ein Arnold von Brescia, ein Cola Rienzi wiederherstellen. Und wie in Italien, so war es auch in den übrigen Ländern. Überall rüttelte das Bürgertum an den Fesseln, in welche es bis dahin geschlagen war. Freilich streifte es diese noch nicht von sich ab und gelangte noch nicht zu jener Höhe, auf der es im Zeitalter der vollendeten Renaissance und Reformation steht. Das 14. und 15. Jahrhundert tragen den ausgeprägten Charakter einer Übergangszeit, des chaotischen Gärens und Ringens. Das Alte besteht mit äußerlichem Glanz fort und behauptet den Schein der früheren Macht, während das Neue noch unsicher umhertastet und zu keiner harmonischen Vollendung gelangt. Politische Kämpfe, Bürgerkriege, Kriege der Stände untereinander, innere Unruhen stehen im Vordergrunde, und klug weiß das Bürgertum die Vorteile auszunützen, die ihm aus dem Kampf des Königtums mit dem Rittertum erwachsen. In Frankreich und Spanien befestigt sich mehr und mehr, gefördert durch den dritten Stand, der sich dabei selber zu kräftigen weiß, das monarchische Regiment, während in England die Barone den Geist der Freiheit und des Fortschritts vertreten und der Krone für sich und das Volk die magna charta abtrutzen, dieses erste Manifest einer modernen Staatsauffassung. Deutschland löst sich politisch mehr auf, als daß es sich befestigt. Im Kampf der verschiedenen Gewalten untereinander beweist keine eine entschiedene Übermacht, aber das Bürgertum gewinnt doch mehr und mehr an Ansehen und Einfluß. Es entsteht der große Städtebund der Hansa, und die Schweizer Bauern triumphieren in einer Reihe von Schlachten über ritterliche Heere und Waffen.

Die adelige Gesellschaft, welche dem Geist der Weltfreudigkeit zuerst die Bahn gebrochen und im 12. und 13. Jahrhundert der westlich-europäischen Kultur führend vorangeschritten war, hatte sich innerlich erschöpft und wußte keine neuen Entwickelungswege einzuschlagen. Sie führte noch immer ein glänzendes äußeres Dasein, aber auch nur ein äußerlich glänzendes Dasein. Sie verfiel einem hohlen Luxus, liebt in prunkvollen Kleidern einher zu stolzieren, sich mit kostbaren Rüstungen und Waffen zu schmücken und üppige Feste, Turniere und Trinkgelage zu feiern. Rauf- und raublustig legte sich der Ritter an die Straße, um die nach der Messe ziehenden Kaufleute zu überfallen. Aber der gewappnete Krieger,

der auf seine Körperstärke, seinen Mut, auf Lanze und Schwert pocht und als Einzelpersönlichkeit in der Schlacht etwas bedeutet, der ganz allein, wie die Ritterromane phantasierten, große Heere in die Flucht schlägt, hat seine Rolle ausgespielt, als zuletzt das Pulver erfunden wird; die Zeit der Vorherrschaft der Ritter schließt damit endgiltig ab.

Große Männer, wie Gregor VII. und Innocenz III., hatten die Macht der im Papsttum verkörperten offiziellen christlichen Kirche zur größten Entfaltung gebracht. Ideale Köpfe, starke Geister, tief empfindende Naturen trugen den Sieg über die weltlichen Machthaber davon, weil auf ihrer Seite die geistige Überlegenheit war. Aber das Wehe den Siegern! galt auch hier. Wie in Deutschland ein Kaiser dem anderen entgegentrat, so standen auch Päpste gegeneinander auf, die sich gegenseitig mit Bannflüchen und Achterklärungen verfolgten. Niedere materielle Interessen verdrängten die höheren geistigen Bestrebungen, und im Exil zu Avignon sanken die Stellvertreter Gottes wiederum auf die tiefste Stufe der Würdelosigkeit herab. An Haupt und Gliedern verfiel von neuem die Kirche, und Kloster- und Weltgeistlichkeit führten ein Leben der ausschweifenden Üppigkeit und wüsten Weltlichkeit. Die kritische Stimmung, die Spottlust und die Feindschaft, welche schon die Ritter dem Brahmanentum entgegengebracht hatten, vertieften sich infolgedessen nur noch mehr und ergriffen die ganze Laienwelt. Jene Gelehrten, die als Vorläufer des Humanismus schon im Kreuzzugszeitalter an der Arbeit waren, die Ehrfurcht vor dem Priesterrock zu untergraben, fanden noch mehr Stoff zur Satire, und die bürgerliche Welt rang sich zu noch höherer geistiger Freiheit empor, als es die Barone vermochten. Wenn diese mit heißblütigem Pathos deklamierten, so hielt der Bürger die Kirche nur noch des Spottes wert. Neben diese negativen Geister traten dann die positiven Naturen. Wenn man die Kirche angriff, so griff man noch nicht das Christentum an. Man war ebenso strenggläubig wie in den früheren Jahrhunderten. Der Glaube an die allein seligmachende Wahrheit der christlichen Religion hatte noch keine Einbuße erlitten. Der Niedergang des kirchlichen Lebens rief auch jetzt wieder die Erbitterung und Beschämung aller ernsteren Geister wach, und diese forderten statt des äußerlichen Formelwesens die innerliche Vertiefung, stellten der Prunksucht der geistlichen Machthaber, wie es immer und überall geschieht, urchristliche Ideale, Armut und Selbstentsagung, entgegen. Man wollte selbst keine Kirchen mehr dulden, denn auch der Stall ist ein Haus Gottes. Die Mystik entfaltete sich auf dem Boden Deutschlands und zeitigte dort einen ihrer schönsten Blütenflore. Franziskanermönche, wie David von Augsburg und Berthold von Regensburg, dieser einer der gewaltigsten deutschen Prosaiker der Zeit, ergriffen durch die Empfindungsfülle ihrer Predigten die Herzen des Volkes und riefen es zur Einkehr, zur Buße und Besserung auf, die Dominikaner Meister Eckhart, Johannes Tauler

und Heinrich Suso, Nikolaus von Straßburg, Nikolaus von Basel, der Begründer des Vereins der Gottesfreunde, und andere redeten in dunklen Worten und mit ekstatisch sinnlichen Gluten von dem Liebesbund zwischen Seele und Gott, von der Vereinigung mit dem Allgeliebten, welche nur durch die tiefste Selbstversunkenheit erreicht wird. Diese Mystiker wurden von der Kirche verfolgt wie all die Sektierer und Ketzer, all die Reformatoren, welche überall auftraten: in England wagte John Wyclif die Bibel zu übersetzen, und in Prag erlitt Johannes Huß den Feuertod. Aber die Flammen seines Scheiterhaufens entzündeten die furchtbarsten und blutigsten Kriege, um so furchtbarer, da religiöse Leidenschaften sich mit nationalen vermengten und das von den Germanen umschnürte tschechische Slaventum verzweifelte, aber vergebliche Anstrengungen machte, den Druck der deutschen Herrschaft zu zersprengen.

Religiöses Denken und Empfinden erfüllte noch immer die Seele vor allem anderen, und die Theologie war die Herrin, welcher sich alle anderen Wissenschaften beugen müssen. Aber es bereitet sich eine neue Zeit vor, welche die Wissenschaft von dem Joche der Religion zu befreien sucht und das Wissen um seiner selber willen sich anzueignen trachtet. Die auf universale Kenntnisse hinzielenden Bestrebungen eines Albertus Magnus und anderer großer Vorläufer finden weiteren und allgemeineren Anklang, und durch die Ausbreitung der Gelehrsamkeit gewinnen das 14. und 15. Jahrhundert ein ganz besonderes charakteristisches Gepräge. In den Tagen der Kreuzzüge gab es noch keine eigentliche Wissenschaft in den europäischen Ländern. Die Bildung beschränkte sich auf den Besitz mehr elementarer Kenntnisse, und man konnte sich daher noch an einer ihren Grundzügen nach kindlich-phantastischen Poesie genügen lassen, welche die Wirklichkeitswelt von einer Welt bunten, oft albernen Wunderspuks gar nicht zu trennen vermochte. Die am Äußerlichen haftende Neugierde jener Zeit vertiefte sich jetzt zu einem tieferen und ernsteren Wissensdrang, und das Vernünftige verdrängte das Phantastische. Der Drang nach sicheren und positiven Kenntnissen war um so stärker, als er ein neuer war und frische, bis dahin brach gelegene Seelenkräfte weckte. Das Zeitalter schätzte über alles die Gelehrsamkeit hoch, gelehrt sein war der höchste Stolz des Gebildeten und, wer's eben vermochte, liebte die prunkhafte Ausstellung alles dessen, was er wußte. Der Reisende Marco Polo aus Venedig lernte in den Diensten des Groß-Khans der Mongolei in den Jahren 1271 bis 1295 Asien bis an den Stillen Ocean kennen und gab mit seinen vielgelesenen Berichten vielleicht den Anstoß zur Erfindung des Schießpulvers, der Buchdruckerkunst, des Astrolabiums u. s. w., und Wissensdurst führte auch den Engländer John Maundeville (geb. um 1300, gest. 1371 oder 72) nach dem Morgenlande hin, wo er dreiunddreißig Jahre lang sich aufhielt und besonders Palästina durchforschte. Die weltliche Wissenschaft nahm mächtigen Aufschwung, als



Eine Sitzung der Lehrer der Pariser Universität.
Miniatur aus einem Manuskript der Nationalbibliothek zu Paris.
(Nach Lacroix.)

im 15. Jahrhundert in Italien die ersten Humanisten auf der Walstatt erschienen, die Philologen und Altertumsforscher, welche die versunkene Welt der Antike aus Schutt und Trümmern ausgruben. Und die Erfindung der Buchdruckerkunst 1461 bezeichnet dann einen der großen Marksteine, welche zwei Weltalter entscheidend voneinander trennen und die Periode der vollerblühten Renaissance-Kultur anzeigen.

Wie aber fast immer in solchen vorzugsweise auf das Lehrhafte gerichteten Perioden, nimmt auch diesmal der menschliche Geist ein trockenes und nüchternes Wesen an, und schulmeisterliches Gebaren läßt Phantasie- und Empfindungsvermögen kümmern. Es kommt dazu der Einfluß des besonderen bürgerlichen Denkens und Empfindens, wie es aus den wirtschaftlichen Verhältnissen des dritten Standes heraus erwuchs. Dem Priester, welcher das Irdische und Weltliche wenigstens in der Idee ganz verachtete, der ritterlichen Kriegerkaste, die sich ihre Reichtümer mit dem Schwert erworben hatte und durch die bloße Geburt auf die Höhen des Lebens gerückt war, deren wesentliche Beschäftigung in Kämpfen, Jagen, Spielen, Trinken, Lieben und Müßiggehen bestand und welche Ehre, Ruhm, Treue, sowie ähnlichen geistigeren Idealen nachstrebte, stellte der Bürgerstand seine in erster Linie auf das rein Materielle gerichtete Weltanschauung entgegen. Der Bürgerstand war, was jene beiden Stände nicht waren, in nationalökonomischer Hinsicht produktiv. Er und der Bauernstand schafften die Güter, die jene nur verzehren konnten. Wenn der adelige Ritter mit Verachtung herabblickte auf alles, was Arbeit hieß, so erhob der Bürger die Arbeit, der er allein seine Lebensfähigkeit, Weltstellung und Genüsse verdankte, zum höchsten Ideal. Der tüchtigste Arbeiter war der tüchtigste Mensch, und damit gestaltete die bürgerliche Moral die Weltanschauung wesentlich um. Solange das Priestertum die Litteratur und die Bildung beherrscht hatten, richtete der Geist all seine Aufmerksamkeit auf die Eroberung des Jenseits und des Himmels, der Ritter erschloß ihm die irdische Welt, eine Welt zunächst, in der man wohl, das Schwert in der Faust, zu sterben weiß, aber vor allem sich amüsiert, die Welt einer den materiellen Sorgen entrückten Gesellschaft des Luxus und des Müßigganges. Der Städter sah das Dasein doch mit ganz anderen Augen an. Er führte einen nie unterbrochenen Kampf um die Erhaltung seines Lebens in fortwährender Arbeit, in fortwährendem Spekulieren und Sorgen, und die Litteratur tritt damit aus der Welt des Luxus in die der Arbeit hinein. Sie verliert die Lust an dem rein phantastischen Wesen, durch welches die mit dem Alltäglichen unbekannte ritterliche Bildung die Poesie angefüllt hatte. Statt bunter Märchengestalten erblickt sie die Gestalten der Wirklichkeit, wie sie auf den Straßen und in den Schenken daheim sind, und kann nun nicht mehr frei und schrankenlos erfinden, rein aus der Phantasie heraus schaffen, sondern mit den Augen schauend,

mit den Ohren hörend, lernt sie die Beobachtung der Menschen aus der nächsten Umgebung. Der dritte Stand trägt den Wirklichkeitssinn in die Litteratur hinein und erzeugt eine wesentlich realistische Kunst, welche schon in Griechenland und Rom angesetzt hatte, aber erst bei den neuen Völkern, vor allem unter dem Einfluß germanischen Kunstgeistes zum höchsten Flor sich entfaltet. Das Bürgertum mit seiner praktischen und materiellen Weltanschauung brachte auch hier seine Nützlichkeitsgrundsätze zur Geltung. Die Verschönerung des Daseins durch eine Luxuskunst hatte der ritterlich-aristokratische Geist gesucht, der bürgerliche wollte dafür aus der Kunst etwas lernen, wollte sie zur Begleiterin und Raterin in allen Lebenslagen. Und bis in die neueste Zeit hinein hat sich das Bürgertum diese seine Ästhetik bewahrt. Es verlangt, daß die Schaubühne eine moralische Anstalt, daß das Theater wie Schule und Kirche wirken soll, bessernd, erziehend und aufklärend, und beurteilt ein Kunstwerk in erster Linie nach seinen religiösen, ethischen oder politischen Tendenzen. Die bürgerliche Litteratur ist immer ihrem innersten Kerne nach realistisch-tendenziöser Natur gewesen und geblieben. Denn die vom Geiste des dritten Standes beherrschte Bildung, welche im 14. und 15. Jahrhundert ihre ersten Keime zeitigte, hat eine größere und reichere Lebensfähigkeit bewiesen als die vorhergegangene priesterliche und die noch rascher wieder abgestorbene ritterliche Bildung. Diese Periode der bürgerlichen Kultur umspannt den Zeitraum vom Niedergange der mittelalterlichen Posie bis in die Gegenwart hinein und hat ganz anders große Kunstwerke geschaffen als jene beiden Perioden. Das 14. und 15. Jahrhundert bringt die Kämpfe zwischen dem alten und neuen Geist. Wirr fließt alles durcheinander. Das innerlich Überlebte lebt doch noch äußerlich fort, vor allem im Ritterroman, der vom Blut der phantastischen Salonkunst der Kreuzzugszeit durchströmt ist; die bürgerliche Welt aber besitzt für die eigentliche Kunst noch kein feineres und tieferes Verständnis. Das Nützlichkeitsprinzip übt fast die Alleinherrschaft aus und läßt ein Wesen aufkommen, das näher verwandt ist mit dem, wie es in den Tagen der Vorherrschaft der Geistlichkeit bestand, als in den Tagen der ritterlichen Kultur. Die formalen Errungenschaften dieser letzteren gehen teilweise verloren. Aber dennoch zeigt sich eine großartige, mächtig fortschreitende innere Entwickelung. Die Poesie geht nicht zurück, sondern vorwärts. Die rein mechanische Auffassung, die Wilhelm Scherer uns geoffenbart hat, indem er die Zeit von Walther von der Vogelweide bis Goethe für eine 500jährige Zeit des Verfalls und der Erstarrung erklärte, verrät eine große Oberflächlichkeit in der Betrachtung der Dinge. Wenn man das Auge nur auf die Geschichte der deutschen Litteratur gerichtet hält, so mag es allerdings auf den ersten Blick scheinen, als steige die Kunst herab von der Höhe, zu welcher sie von den Rittern emporgeführt war. Doch nur auf den ersten

Blick. Ein tieferes Verständnis für die Entwickelung der deutschen Poesie gewinnt man nur, wenn man sie im Zusammenhang mit den Litteraturen der übrigen Völker betrachtet. Und da ergiebt sich bald, daß auch hier von einem eigentlichen Verfall nicht die Rede sein kann. Alte überlebte Formen sterben ab, aber während dieses Absterbens entwickeln sich neue höhere und feiner organisierte Gebilde.

Um das Wesen dieses Neuen völlig zu erkennen, die großen Fortschritte der Poesie über die ritterlich mittelalterliche Kunst hinaus zu verstehen, muß man jetzt in erster Linie seine Schritte nach Italien lenken. Die neue gelehrte bürgerliche Poesie entfaltet sich hier am reinsten und bedeutsamsten, entfaltet sich hier am frühesten. Wenn im Zeitalter der Kreuzzüge die Nord- und Südfranzosen der westeuropäischen Menschheit führend vorangingen und der Welt der Bildung ihre Gesetze vorschrieben, so sind jetzt die Italiener die Pioniere einer Kultur, welche aus dem Dunstkreis städtischen und bürgerlichen Lebens ihre Nahrung zieht.





Italien im Zeitalter Dante's.

Kurzer Rückblick auf die italienische Poesie vor Dante. Guido Guinicelli, der Erfinder des „neuen süßen Stils". Die philosophische Lyrik in Florenz. Guido Cavalcanti. Die Florentinische Realistenschule. Cecco. Dante. Seine Bedeutung für die Entwickelung der Poesie. Dante's Kunst als der umfassendste Ausdruck des mittelalterlichen Geistes. Die neuen Elemente in seiner Kunst. Dante als der Begründer des Individualismus. Dante's Charakter. Dante's Leben. Die „göttliche Komödie". Petrarca. Vergleiche zwischen Dante und Petrarca. Petrarca's antikrömische Studien und Ideale. Das Schwankende seiner Natur. Der Charakter seiner Poesie als einer akademisch-klassischen Gelehrtenpoesie. Der Formalismus seiner Kunst. Bedeutung Petrarca's für die Entwickelung der Poesie. Die Sonette an Laura. Die Triumphe. Boccaccio. Sein Leben und Entwickelungsgang. Seine Bedeutung für die Poesie. Der Decamerone. Die Nachahmer Dante's, Petrarca's und Boccaccio's. Stillstand der Poesie im 15. Jahrhundert. Antonio Pucci. Burchiello.



Die lyrische Poesie der provençalischen Troubadours und die epische Unterhaltungspoesie der nordfranzösischen Trouvères hatte auch in Italien, wie bereits erwähnt, Eingang gefunden und war zunächst sklavisch nachgeahmt worden. Italiener von Geburt schrieben in der Mundart ihrer gallischen Lehrer und Meister. Dann that man noch einen Schritt weiter und wagte Verse in der einheimischen Volkssprache zu dichten. Die sizilianische Poetenschule am Hofe Friedrichs II., durch und durch höfischen Geistes, hielt sich am strengsten an die provençalischen Muster, und auch die toskanische Dichtergruppe kam über ein äußerliches Kopistentum nicht hinaus, obwohl sich in ihren politischen Liedern schon etwas vom Wesen des Bürgertums regte. Neben diesen lyrischen Gedichten wanderten in den Kreisen der höheren Bildung die bekannten mittelalterlichen Versromane von Karl dem Großen und König Artus von Hand zu Hand, während das Empfinden des eigentlichen Volkes mehr seinen Ausdruck in der religiösen Lyrik fand, wie sie in Umbrien heranblühte.

In Frankreich und Italien kommt darauf eine neue Strömung an die Oberfläche, deren Quelle in den stark aufwachenden weltlichen Bildungsbestrebungen liegt. Neben der Ritterburg und dem Kloster erhebt sich jetzt die Universität als Hochwarte des geistigen Lebens, und in den Kreisen der Gelehrsamkeit hat man nicht nur, wie die alte Klostergeistlichkeit, Sinn für die Wissenschaft vom Jenseits, sondern auch vom Diesseits. Man hat die Araber, man hat Aristoteles und Plato kennen gelernt und neben der Theologie auch mit der Philosophie, mit der Medizin, mit der Naturwissenschaft, mit der Jura, mit der Geschichte und Grammatik sich tiefer beschäftigt. Mit tieferer Inbrunst umfaßt man das Neue, aus dem etwas wie ein religiöser Geist hervoratmet. Wie man früher religiöse Ideen sich allegorisch-sinnbildlich vorzustellen suchte, wie man im „Physiologus" die ganze christliche Heilslehre in Bilder gebracht hatte, so suchte man nun auch die neu gewonnenen Begriffe und Gedanken in derselben Weise für die Phantasie plastisch vorstellbar zu machen. In dieser Periode dringt eine Fülle neuer Erkenntnisse auf den menschlichen Geist ein, die er erst verstandesmäßig begreifen und verstehen lernen muß, und die Phantasie soll helfen, daß der Geist ein klares Verstandesbild sich machen kann. Wie immer in solchen Perioden noch zu neuer und junger Erkenntnisse ordnet sich das poetische Vermögen dem wissenschaftlichen unter und dient ihm. Die Dichtung kann noch nicht Gestalten schaffen, wie die Natur sie schafft, sondern stellt Begriffe dar, wie sie in der Natur gar nicht vorhanden sind, wobei das Bild nichts ist als ein „schöner Schleier, der die philosophische Wahrheit umhüllt". Sie kann noch nicht anders schaffen, weil die neuen Erkenntnisse für den Dichter selber zuerst nur einen Verstandesbesitz ausmachen, aber ihm noch nicht völlig in Fleisch und Blut übergegangen, so zum sicheren Empfinden geworden sind, daß er aus sich heraus, aus dem Unbewußten heraus, Gestalten schafft, denen als etwas ganz Natürliches und Notwendiges das neue Wesen innewohnt. Der Zuhörer würde auch solche neuen Gestalten gar nicht verstehen, wenn ihm der Dichter nicht immer als Erklärung beifügte, was er Neues hat ausdrücken wollen. Ihm würde wohl als Unvernunft erscheinen, was nach Meinung des Dichters höchste Vernunft ist.

Diese gelehrte Dichtung, die im innersten Kerne Wissenschaft war, und um das tot Begriffliche zu überwinden, verzweifelte Anstrengungen machte, etwas Sinnlich-Greifbares zu schaffen, immer neue Bilder und Vergleiche suchte, um jene Begriffe zu Gestalten umzuformen, aber sie doch nur als Gestalten verkleidete, hatte zuerst den „Roman von der Rose", Latini's Gedicht vom „Schatz" und sonstige allerhand allegorisch-didaktische Poesie hervorgebracht. In Italien fand die neue Poesie den fruchtbarsten Boden und die höchste Vollendung. Die Lyrik war schon früher vom Hof und aus dem Franziskanerkloster an die Universität ausgewandert. An der

Hochschule von Bologna, die bisher vor allem durch ihre Pflege der Jurisprudenz sich Ruhm erworben hatte, betrieb man seit der Entdeckung des Aristoteles auch die Philosophie mit glühender Begeisterung. Und hier lebte der Jurist Guido Guinicelli (gest. 1276), der Erfinder des „neuen süßen Stils“ der Lyrik. Im Anfang saß er als Schüler zu den Füßen der Provençalen und liebte es, wie diese über die Fragen nachzudenken, wie die Liebe entsteht, was ihr Wesen und ihre Wirkungen sind. Die Vergötterung der Liebe und der Frau war die Quintessenz der ritterlichen Poesie, eine Vergötterung, die in der Galanterie ihren Ursprung besaß. Bei Guinicelli tritt an die Stelle der Galanterie ein philosophischer Enthusiasmus. Platonische Ideen sind auf ihn eingeströmt und haben seine Vorstellungen von der Liebe vergeistigt und vertieft. Die sinnliche Auffassung weicht einer spiritualistischen, und die Liebesentzückungen sind rein geistige Entzückungen. Alles Körperliche fällt von dem geliebten Wesen ab, und die Geliebten begehren und erstreben, heißt das edelste Menschliche suchen, die Tugend und die Vollkommenheit. Wie die Kraft der Gottheit in die himmlischen Intelligenzen überfließt, so fließt von der Geliebten das Empfinden in die Seele des Liebenden hinein. Die Schwärmerei für das Weib und die Liebe erreicht ihren Höhepunkt. Die Geliebte wird zu einer Göttin, der man nur in heiligen Schauern der Ehrfurcht naht, denn sie ist ja im Grunde kein Mensch mehr, sondern ein Begriff, sie ist das allgemeine Ideal, das der Geist gebildet hat. Man begehrt sie deshalb auch nicht mehr, wie man ein irdisches Weib begehrt, und ihr Besitz ist etwas ebenso Unmögliches, wie der Besitz der Vollkommenheit, die nur Gott zukommt. Man will nicht küssen und umarmen, sondern betet an, und wenn ein Blick aus dem Auge der Geliebten den Liebenden trifft, so erfüllt ihn das mit jener höchsten Glückseligkeit, als habe ihn ein Strahl des Lichtes von der Insel der Seligen getroffen. Die Liebe ist eine Sehnsucht nach dem unerreichbaren Höchsten. In Florenz fand die philosophische Lyrik Guinicelli's ihre Fortsetzung und durchtränkte sich dort noch reicher mit allen Elementen der Scholastik. Was bei Guinicelli vorwiegend aus schwärmerischem Empfinden hervorfließt, das nimmt nun weit mehr seinen Weg aus vom reinen Verstand und vom wissenschaftlichen Erkennen, und an Stelle der phantasievollen Bildlichkeit des Erfinders des neuen Stils tritt eine dürrere Abstraktion. Guido Cavalcanti (gest. 1300) ist ein tieferer Denker und ein nüchternerer, trockenerer Dichter als Guinicelli, er arbeitet viel mit wissenschaftlichen Begriffsbestimmungen und offenbart sich als Gelehrter, der Erklärungen und Beweise statt Empfindungen und sinnlicher Vorstellungen geben will. Freilich gewinnen die Ideen an Klarheit und Schärfe, an Fülle und Größe, und immer deutlicher weiß die Florentinische Schule die in ihrem geistigen Wesen noch etwas verschwommene Frauengestalt Guinicelli's als Idealgestalt der damaligen Menschheit, als

die Verkörperung der reinsten Frömmigkeit, Tugend und Weisheit auszugestalten. Was diese an künstlerischer Sinnlichkeit verliert, gewinnt sie an Verständlichkeit ihres Gedankenlebens. Das Nüchtern-Gelehrte jedoch, das dieser Lyrik anhaftet, das baldige Erstarren in herkömmlichen Ausdrücken, war der Kunst sehr gefährlich, und glücklicherweise trat dieser philosophisch-gelehrten spiritualistischen Lyrik, deren letzter bedeutende Vertreter Cino von Pistoja (geb. um 1270, gest. 1337) der jüngere Zeitgenosse Dante's ist, eine andere entgegen, welche sich um so inniger an das Irdische und Sinnliche anklammert, der platonischen Liebe gegenüber die geschlechtliche Liebe preist und statt der Erhabenheit das Burleske, Komische, Satirische und Ironische sucht, alte volkstümliche Überlieferungen fortsetzend. Hier ist alles auf materielle Genußsucht gestellt! Eine Poesie der in Reichtümern schwelgenden patrizischen Gesellschaft, welche lebensfroh ein Fest nach dem andern feierte, bei Wein, Tanz und Spiel sich vergnügte, — eine Poesie der Gassen und der Kneipen auch. Der Gegensatz war notwendig, damit die Kunst nicht ganz alles Blut verlor. Aus dieser Schule des Alltagswirklichkeitsrealismus ragt vor allem Cecco Angiolieri aus Siena hervor (gest. um 1312), ein Wirtshausläufer und Würfelspieler, von jenem Wahrheitsdrang des Cynikers beseelt, der aller Welt die Maske der Heuchelei vom Gesicht reißt und sich selber am wenigsten schont. Bald einen wilden Verzweiflungsschrei ausstoßend, bald in Hohngelächter ausbrechend, schleudert er die wildesten Worte gegen Vater und Mutter, deren Tod ihm das Erwünschteste von der Welt sind, gegen das häßliche Weib, mit dem er verheiratet ist, und besingt seine ganz im Sinnlich-Tierischen wurzelnde Neigung zu der Schusterstochter Becchina. Mag der Moralist über diesen Cecco sich entrüsten, der Künstler folgt dem Künstler auch in die Schenke und ins Bordell; Cecco ist ganz anders ein echter und wirklicher Dichter als jene Gelehrten und Philosophen und führt uns statt leerer Begriffe und Allegorien, schöpfungskräftig wie die Natur, lebendige Gestalten vor Augen, die in der Phantasie haften bleiben, redet mit überzeugender Sprache des Herzens, wenn jene oft nur die Sprache des Verstandes führen.

Dante.

So ist denn endlich der Boden genug vorbereitet, daß er die Blüte einer Dante'schen Poesie hervorbringen kann. Nach jahrtausendlangem Schweigen tritt mit Dante Alighieri im Gebiet der europäischen Völker zum erstenmale wieder ein Ewiger, ein Weltdichter hervor, der, wie früher ein Homer, ein Sophokles, die ganze Summe der Kultur in sich zusammenfaßt und zum Ausdruck bringt, alle künstlerischen und geistigen Bestrebungen der



Jugendbildnis Dante's.
Das einzige authentische Bildnis des Dichters.
(Nach Giotto.)

Zeit, die vor ihm liegt, in einem Brennspiegel auffängt und der Entwickelung neue Bahnen bricht. Auch Dante gehört zu den großen Eklektikern, welche andere Originalitäten aussaugen und mit sich verschmelzen und doch dabei durchaus eigenartige und selbständige Erscheinungen bleiben, ihrem Ich die Herrschaft bewahren, während sie zugleich dieses Ich durch die Aneignung fremder Individualitäten zu einer die ganze Menschheit umschließenden Totalität erweitern. Dante vereinigt in sich die vereinzelten Kräfte der Poesie seiner Zeit und seines Volkes und hat ebensowohl Verständnis für die Kunst eines Guinicelli, wie eines Cavalcanti und Cecco. Damit verkörpert er zugleich die ganze Poesie des Mittelalters, deren einzelne Elemente bei den verschiedenen Völkern wir bereits kennen gelernt haben. Mit Guinicelli verbindet ihn das Schwärmerische und Enthusiastische, mit Cavalcanti die philosophische Nachdenksamkeit und die Gelehrsamkeit, die Didaxis, mit Cecco die scharfe und lebendige künstlerische Sinnlichkeit. Auch das volkstümliche Burleske und Komische der Florentinischen Realisten blieb seinem sonst so sehr auf das Erhabene gerichteten Geiste nicht fremd. Die Prügelscene der Teufel im 22. Gesange des „Inferno“ ist von deren Geist durchtränkt, und rein als Künstler steht überhaupt Dante auf dem Boden des Realismus mit seinem Bestreben, möglichst scharf und deutlich Gestalten und Vorgänge sinnlich greifbar für die Phantasie hinzustellen, das Zarteste ebenso klar zu verdeutlichen, wie das Furchtbare und Häßliche. Er ist kein Schönheitsästhetiker, der den Schmerz, der das Niedere schön und wohlgefällig zu machen gestrebt ist, sondern der echt realistische Charakteristiker, der dem Stoff giebt, was dem Stoff zukommt, kein Mittel scheut, das Abstoßende und Gräßliche auch abstoßend und gräßlich erscheinen zu lassen. In den Poesien eines Guinicelli, eines Cavalcanti und Cecco kommen drei Strömungen zur Geltung, welche durch die Dichtung des ganzen Mittelalters sich hinziehen. Die spiritualistische Lyrik Guinicelli's verkörpert die ganze Schwärmerpoesie dieser Zeit, den schmachtenden einmal auf das Himmlische, einmal auf das Irdische gerichteten Geist, wie es im Marienkultus, im Frauenkultus der Provençalen, im Minnegesang daheim ist. Aus Cecco spricht die derbe und rohe Sinnlichkeit, die in allen Ländern der höfischen Poesie einer Bauernpoesie gegenüber heranwachsen ließ. Cecco ist so etwas wie ein italienischer Nithart von Reuenthal. Cavalcanti vertieft hingegen philosophisch die trockene und nüchterne moralische Lehr- und Predigtpoesie, die alte, echte Geistlichenpoesie, jene im innersten Wesen unkünstlerische Didaxis, welche damals in der ästhetisch so ungeschulten Menschheit ein so großes Ansehen behaupten konnte. Indem Dante aber Guinicelli's, Cecco's und Cavalcanti's Seelen in sich vereinigte, bot er seiner Zeit als einziger, was diese sonst an verschiedenen Stellen sich zusammensuchen mußte, er gab alles, was man von der Kunst verlangte: Ekstasen, spiritualistische Verzückungen und schwärmerische An-

betung, — volkstümlich-realistische Wirklichkeit, Alltagsdasein — Lehren, Predigten und die Summe der wissenschaftlichen Kenntnisse. Das Mittelalter war angefüllt von Vorstellungen des Häßlichen, Furchtbaren und Grausigen. Die Verachtung der Frau Welt, alles Leiblichen und Irdischen war das eine große Thema der Zeit, und die der Weltfreude so unholde Zeit erzeugte naturgemäß eine groteske Lazarusphantasie. Grob-realistisch malte man sich auch das Jenseits aus, das den sündigen Menschen drüben erwartet. Man glaubte ehrlich an diese Teufel, welche die Seelen mit allen scheußlichen Körperqualen peinigten, so man eben nur aussinnen konnte. Die Phantasie Dante's ist angefüllt mit solchen Bildern des Häßlichen und Grausenhaften, mit so grob-realistischen Vorstellungen von der Hölle, und so energisch, mit so scharfer Sinnlichkeit und Deutlichkeit, als seine Dichterkraft es vermochte, hat kein anderer diese Träume sich vorzustellen gewußt. Das kam ihm künstlerisch so sehr zu gute, daß er die bösen Mächte nicht als bloße Begriffe, sondern als körperliche Gestalten vor sich sah. Ebenso sehr wie mit der Hölle beschäftigte sich aber auch das Mittelalter mit dem himmlischen Jenseits, und den Häßlichkeitsphantasien standen schroff die zartesten, sehnsuchtsvollsten Phantasien von einem Leben im reinen Licht, versunken im Anschauen der Gottheit gegenüber. Hier bot sich der Phantasie der weiteste Spielraum, das Lieblichste und das Holdeste, das Reinste und Keuscheste sich auszumalen, und die Dante'sche Einbildungskraft geht ebenso energisch darauf aus, die höchste Schönheit, wie die höchste Häßlichkeit sich zu versinnbildlichen. Der Dichter besitzt das Ganze der Phantasievorstellungen des Mittelalters und teilt mit dem Mittelalter auch die Eigenart dieser Phantasie, welche sich so gut wie ausschließlich mit dem Jenseits, mit Hölle und Himmel beschäftigt. Der von religiösen Empfindungen vorwiegend beherrschte Geist blickt nur nach oben oder nach unten hin, aber nicht in die Welt, nicht in den Menschen hinein, und wie der ganzen Kunst jener Jahrhunderte, so fehlt auch der Dante'schen das Wissen von der Erde und dem Menschen, welches erst in seiner ganzen Fülle Shakespeare bringt. Aber sie ahnt etwas von diesem Wissen und will es in sich hineinziehen, wie es auch die ritterliche Poesie wollte, ohne doch die Kraft dazu zu besitzen.

Dante steht als ein vollkommen eigenartiger Poet da; die Homer, Sophokles, Firdusi, Goethe, Shakespeare haben noch alle etwas Gemeinsames miteinander und können zuletzt mit demselben ästhetischen Maßstab gemessen werden als Künstler, die durch und durch und reine Künstler sind. Aber einen Dante muß man ganz aus sich heraus, als etwas Besonderes zu verstehen suchen. Er ist viel zu sehr Didaktiker, Prediger und Gelehrter, als daß man ihn einen reinen Künstler nennen könnte wie jene und doch ein so echter und großer Poet, ein so starker Künstler wiederum, von solcher Gewalt der reinen Anschauungsfähigkeit, daß es

thöricht wäre, ihn einen Didaktiker zu nennen. Was seine Poesie dem Verständnis der Gegenwart so schwer zugänglich macht, das ist vielfach auch ihr Übergangscharakter. Sie steht nicht auf einer Höhe der geistigen Entwickelung, diese krönend und abschließend, sondern zwischen zwei Weltaltern als die Kunst einer ringenden Entwickelung, die Welkes und Abgestorbenes wie grün Keimendes zugleich in sich birgt. Dante ist der eigentliche Poet des Mittelalters, aber er ist ebenso sehr der erste moderne Poet, welcher die Wege öffnet, auf denen die neue Kunst einherschreiten wird. Aber er ist weder das eine, noch das andere rein und ausschließlich. Er krönt und vollendet nicht nur die mittelalterliche Dichtung, sondern er überwindet und zerstört sie auch und besitzt von dem Geist des Neuen doch nur eine Ahnung.

Die Großen der Weltpoesie fußen sonst auf dem Boden einer reichen ästhetischen Kultur, Dante hingegen steht am Ende eines langen, schrecklichen Jahrtausends, das eigentlich gar keine Poesie besaß und so gut wie ganz die künstlerische Anschauungsweise verlernt hatte, das Wissenschaft und Kunst wie jede Periode eines jugendlichen, noch halbrohen Bildungslebens miteinander vermengte, alles geistige Leben in den Dienst der Religion stellte und damit auch die Unfreiheit der Kunst nicht überwinden konnte. Mit um so größeren Schwierigkeiten hatte Dante zu kämpfen, um so gewaltiger war die von ihm zu lösende Aufgabe. Erwachsen auf unfruchtbarstem Boden trieb der Baum seiner Poesie dennoch einen reichen, herrlichen Blütenflor. Daß der Dichter noch in manchen Zügen an den Klosterdichter der Vergangenheit erinnert, den Moralisten und Didaktiker, den Prediger, an den Reflexionskünstler, der, statt die Begriffe in Gestalten aufzulösen, sie wissenschaftlich definierte, der wie die Troubadours über die Liebe, so über seine Empfindungen zuweilen auch nur redete, statt sie unmittelbar wirken zu lassen, das darf nicht so sehr in den Vordergrund gerückt werden, wie das Neue, was er bringt. Und das ist so unendlich viel, daß hier nur ganz flüchtig und nur weniges davon berührt werden kann. Man nehme die bekannte Franceska von Rimini-Periode aus der Dante'schen Hölle, — ein paar Verse, die wie ein kurzes, rasches Gewitter vorüberziehen, wie ein Gewitter, das sich in einem einzigen furchtbaren Donnerschlag entladet. Der Stoff ist ein ähnlicher, wie ihn die mittelalterlichen Tristan und Isolden-Epen behandelten, und der klaffende Unterschied zwischen der Art und Weise, wie ein ritterlicher Erzähler einerseits, Dante andererseits denselben Stoff auffassen, ansehen und behandeln, springt sofort in die Augen. Der ritterliche Dichter, das eigentliche Kind des Mittelalters, macht daraus eine uferlose Erzählung, voll von Abenteuern, die leicht erkennen lassen, daß die Seele des Künstlers noch ganz naiv an nichts Gefallen findet als an den äußerlichen Reizen einer merkwürdigen Handlung. Empfindungsleben, Gedankenleben, alles das spielt so gut wie gar keine Rolle in der Kunst. Die Menschen, die

Seite aus einer Handschrift von Dante's Canzonen.

Florenz. Nationalbibliothek. (Siehe Facs. di antichi manoscritti. Rom 1891).

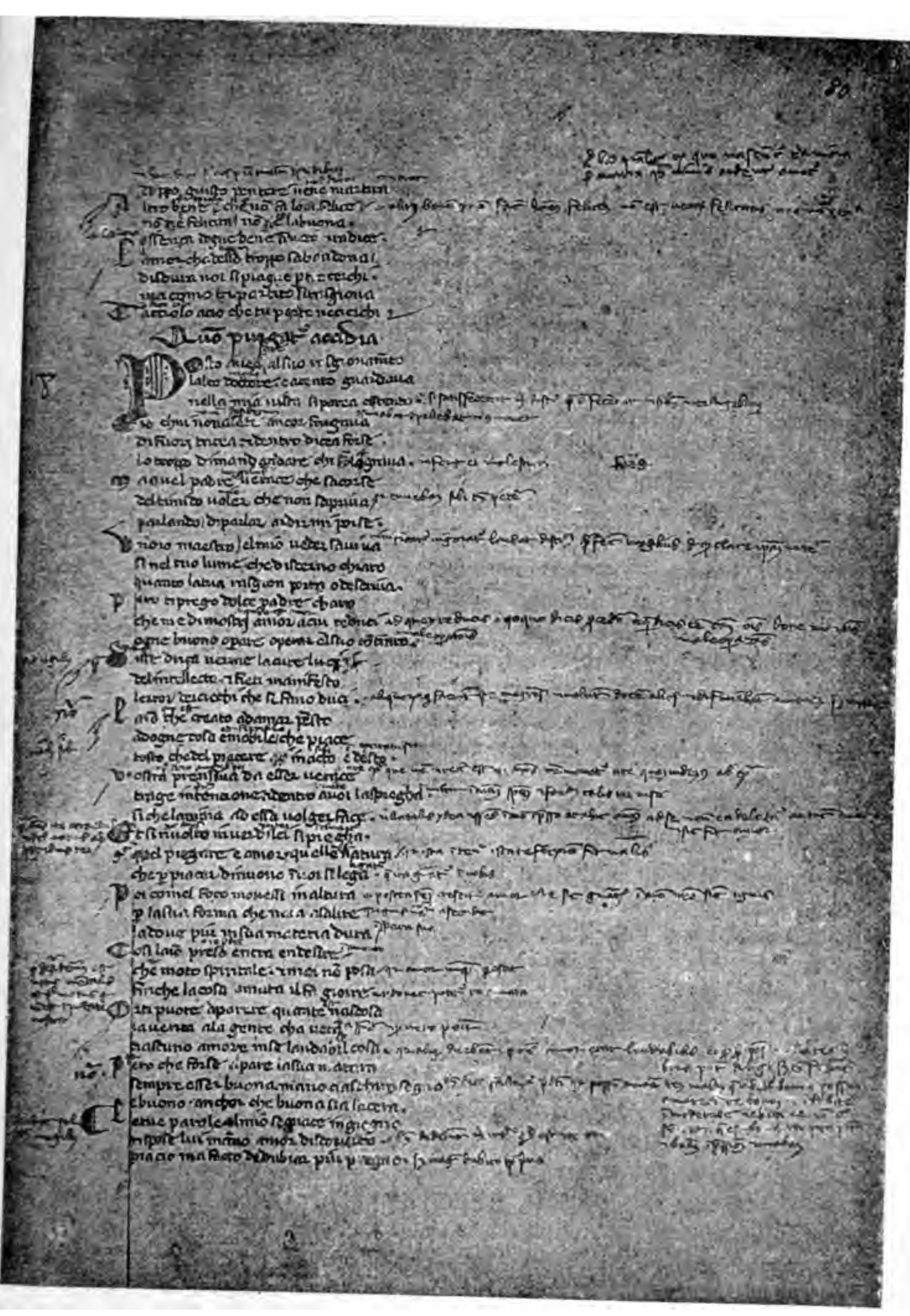
der Dichter schildert, haben noch keinen individuellen Zug, weil der Dichter selbst noch nichts von einer Individualität besitzt. Er bedarf nur der geistigen Fähigkeiten eines Berichterstatters, eines Stenographen und ist nur Ohr und nur Mund, eine geist- und seelenlose Objektivität, möchte man sagen. Da trägt Dante als der erste moderne Künstler von neuem wieder das Ich des Dichters in die Poesie hinein. Er stellt ein Medium vor, durch welches der Stoff hindurchgehen muß, welches ihn färbt und wesentlich umgestaltet. Dante fragt nicht: wie ist die Handlung, sondern wie wirkt sie auf mich, und nicht die Handlung selber stellt er dar, die für ihn nur wenig Interesse bietet, sondern die Wirkungen, die sie auf sein ganzes inneres Sein ausübt. Er bezieht die ganze Welt auf sich selbst, und seine eigene Persönlichkeit, sein Empfinden und Denken stehen im Mittelpunkt seiner Kunst. Er stellt die tiefe Ergriffenheit dar, in welche ihn das Anhören einer Erzählung versetzt, und er fragt sich, was ist die Idee der Handlung, was bedeutet sie für meine Weltanschauung, was für eine Lebensnorm ist in ihr enthalten. Die äußerliche Geschehnispoesie des Mittelalters gestaltet er in eine Ideenpoesie um, und die Kunst einer naiven Neugierde und Unterhaltungskunst wird zur Kunst eines Denkers, der an die großen Rätsel des Daseins, die letzten Fragen des Wozu und Warum herantritt und von ihrer Beantwortung aus auch die Frage beantwortet: Wie soll ich leben? Indem Dante den großen Bruch mit der Vergangenheit vollzog und seine eigene, einzigartige Persönlichkeit zum Krystallisationspunkt seiner Kunst machte — anders wie Bertrand de Born und Walther von der Vogelweide, die nur ein Standesbewußtseins-Ich besaßen —, indem er so die Ichkunst heraufführte, für welche die objektive Welt nur in ihren Wirkungen auf das Ich Bedeutung hat, kam er allerdings zu einer Einseitigkeit, die entwickelungsgeschichtlich leicht erklärlich und notwendig war. Das Ganze und Gesamte der Kunst, wie es Shakespeare besitzt, findet man bei Dante noch nicht. Shakespeare blickt um sich und in sich, Dante nur in sich. Jener gestaltet seine Persönlichkeit und gestaltet auch alle Erscheinungen der Außenwelt, während Dante nur das erstere thut. Ihn interessieren nicht die Menschen um ihrer selber willen, und ihn erfreuen nicht Handlungen und Begebenheiten all ihrer künstlerischen Reize wegen, und er giebt daher keine eigentlichen Charaktere, wie es Shakespeare thut, die ganze reiche Fülle einer Erscheinung, die Gestalten selber, wie sie die Natur schafft, sondern, ich möchte sagen, einen allegorischen Charakter, eine Charakterallegorie. Shakespeare legt das Leben eines Menschen breit auseinander, verfolgt es in alles Thun und Handeln, Denken und Empfinden hinein, rein künstlerische Sinnlichkeiten bietend. Dante macht aus einem Ugolino eine Statue mit der Inschrift: Der Haß, die Rachsucht. Er konzentriert ein reiches, vielbewegtes, inhaltsvolles Menschenleben in ein einziges Bild, aus einem ganzen Seelenleben mit allen



Seite aus einer illustrierten Dante-Handschrift des 14. Jahrhunderts.
Die Dante'schen Verse, der Anfang des 17. Gesanges der „Hölle", beginnen auf der zehnten Zeile.
London. Brit. Museum. (Aus Publ. of the Pal Soc.)

seinen Gegensätzen zieht er nur die Idee heraus und bringt es auf eine einzige Formel. Der Mensch ist ihm nichts als ein Faktor in seinem großen Weltanschauungs-Rechenexempel, und wir sehen seine Gestalten nicht in der Fülle der Natur und des Lebens, sondern nur als vorüberziehende Schatten, die hier und da von einem Blitz beleuchtet werden. So bringt die Dante'sche Poesie das Ich des Dichters in die Kunst hinein, aber die Außenwelt und den Menschen als sinnlich lebendiges Wesen kennt sie noch immer nicht. Sie läßt der Renaissanceperiode Raum für eine neue, große Entwickelung.

Für eine Poesie, wie die Dante'sche, ist vor allem die Charaktergröße des Dichters von Wert und Bedeutung. Und bei keinem anderen Großen der Weltlitteratur hat man so sehr die Empfindung wie bei Dante, daß er ein Charakter gewesen ist, daß er ein Mann war, „nehmt alles nur in allem". Schon deshalb, weil er ganz Ich sein konnte und wollte und nicht, wie ein Shakespeare oder Goethe, in der objektiven Gestaltung verschiedenster Figuren und Charaktere sein Ich zu brechen, verschiedenfach zu färben und umzuändern brauchte. Bei Dante paßt sich der Stoff dem Medium des Dichters an und wird von diesem ganz eigenartig bestimmt, während bei Shakespeare und Goethe das Ich dem Objekt sich zu unterwerfen weiß. Niemand tritt mit größerem Stolz der Welt entgegen als dieser große Italiener. Und wie zwergen- und puppenhaft nehmen sich all die Bertrand de Born, die Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach ihm gegenüber aus, der sich als Dichter und als Priester auf einen alle Länder und Völker überragenden Thron setzte, über Päpste und Kaiser sich erhöhte und die ganze Welt richtete, als sei er selber der strafende und lohnende Gott des jüngsten Gerichts. Daß Dante als Richter zu kommen wagte, als Bevollmächtigter der höchsten Gerechtigkeit, des tiefsten Sittenbewußtseins seiner Zeit, — als Richter und nicht nur als politischer Gegner, der Leitartikel und Epigramme gegen einen Gleichberechtigten oder gar Überlegenen schleudert, — als Prophet Gottes, der mit den Absichten des Herrn aller Herren aufs tiefste vertraut geworden ist, — das giebt ihm die ganz besondere Größe, das läßt ihn vor allem anderen als einen Mann erscheinen, als den einzigartigen Charakter aller Charaktere. Man fühlt unmittelbar, daß sein richterliches Urteil ein ganz unbestechliches ist, daß er sich dabei weder von persönlichem Haß, noch von Freundschaft leiten läßt, vielmehr nach reinstem Gewissen spricht und in Übereinstimmung mit den erhabensten sittlichen und religiösen Überzeugungen seiner Zeit. Im Wesen ist er ein echter Reformatorengeist mit all seiner Wahrhaftigkeit und Innerlichkeit, seinem Drang in die Tiefe des religiösen Lebens hinein und seinem Ungenügen an den hohlen äußeren Formen, mit all seiner Verachtung simonistischen Wesens von jeder Art. Und endlich kommt mit Dante nach so vielen Jahrhunderten wieder ein Dichter, der ein Vollmensch in der höchsten Bedeutung des Wortes genannt werden muß. Was waren denn all diese



Seite aus einer Dante-Handschrift des Britischen Museums zu London
mit Interlinear- und Marginal-Glossen. (Aus Publ. of the Pal. Soc. London.)

klösterlichen und ritterlichen Poeten der Vergangenheit gewesen, ein Walther und Wolfram nicht ausgeschlossen? Gute und brave Gesellen, frohe Naturen, tapfere Streiter, aber alles in allem doch nur Menschen des Durchschnitts und von beschränktem Gesichtskreis, aufgehend in den Interessen und Anschauungen ihres Standes. Dante verkörpert aber den Menschen der höchsten Bildung seiner Zeit, so daß er als deren umfassender Ausdruck gelten kann. Er besitzt ihr ganzes geistliches und weltliches Wissen, und bis in die tiefsten Probleme des Lebens drang er hinein, soweit es diese Zeit erlaubte. Doch dieses Wissen ist kein totes, bloß gelehrtes Wissen, sondern ein Wissen, das sein Empfinden, seinen Willen, all sein Handeln bestimmt. Er besitzt nicht nur seine Erkenntnisse, er lebt sie auch. In seiner Person vereinigt er die ganze mittelalterliche Menschheit und zeigt den Menschen auf der idealen Höhe, welche die Weltanschauung dieses Jahrhunderts in ihren reinsten und erhabensten Offenbarungen erstrebte. Er stellt in seiner Dichtung den Menschen dar, wie man ihn unter der Vorherrschaft des religiösen Geistes ein Jahrtausend lang sich vorstellen gelernt hatte, den schwer ringenden und suchenden Menschen, der aus Sünde gezeugt, in Sünden dahinlebt, aber in sich den Drang nach Gott verspürt und nun allmählich mehr und mehr von seinen Begierden sich reinigt, bis ihm das Höchste zu teil wird, was man sich damals zu denken vermochte: Die Anschauung Gottes selbst, die Versunkenheit in Gott, bis ihm jene Erhebung über alles Irdische und Sinnliche hinweg zu teil wird, welche auch das Bestreben der persischen Sufis und aller orientalischen Mystiker war und die ein Rumi in flammenden Hymnen besungen hat. Wie bei Rumi so ist auch bei Dante die durchgehende poetisch-künstlerische Grundstimmung ein höchst gesteigerter Enthusiasmus.

Dante wurde im Jahre 1265 zu Florenz geboren als Sohn eines Rechtsgelehrten Aldighiero degli Aldighieri, der von bürgerlicher Herkunft war, aber einer altangesessenen Familie angehörte. Von seiner Erziehung ist wenig bekannt, doch wird er wahrscheinlich den besten Schulunterricht genossen haben, wie ihn die damalige Zeit zu bieten wußte. Auch Brunetto Latini übte, wenn auch nicht unmittelbar als Lehrer, Einfluß auf seinen Studiengang aus. Neun Jahre alt, sah Dante zum erstenmale Beatrice, die glorreiche Herrin seiner Erinnerung, „gekleidet in edelste schlichte, blutrote Farbe, gegürtet und geschmückt in solcher Weise, wie es für ihre zarteste Jugend sich schickte", jene Beatrice, die eine so einzige große Rolle in den Werken des Dichters spielt. Neun Jahre später hört er zum erstenmal den Klang ihrer Stimme, und wiederum sieben Jahre danach wird die Geliebte vom Tode hinweggerafft. In seinem Jugendwerke „Vita nuova" (Neues Leben), einer von Gedichten durchflochtenen Prosaerzählung, hat Dante diese Liebe besungen. Es ist eine rein platonische Liebe, durch und durch geistiger Natur, die gar nicht auf Besitz ausgeht,

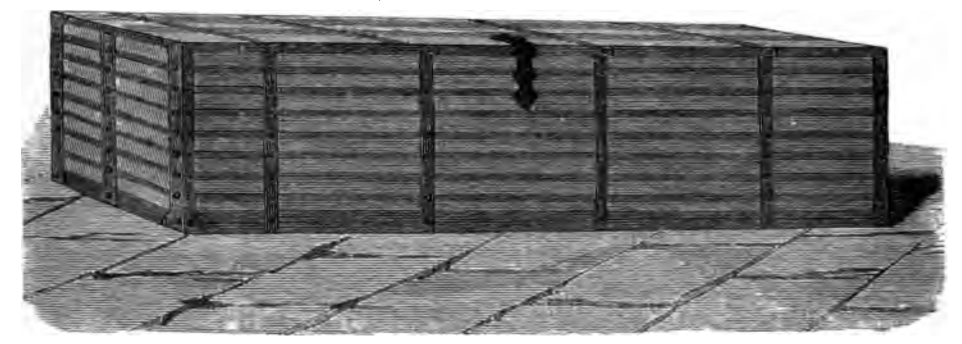
sondern sich an der schwärmerischen Anbetung der Geliebten völlig genügen läßt, weil sie in ihr das höchste Ideal alles menschlichen Strebens erblickt, die Verkörperung der vollkommensten Tugend, es ist die Liebe Guido Guinicelli's. Nach der allgemeinsten, vor allem auf Boccaccio gestützten Annahme war die Dante'sche Beatrice die Tochter eines gewissen Folco Portinari, von der wir wissen, daß sie am 15. Januar 1288 sich verehelichte, und die am 9. Juni 1290, vier- oder fünfundzwanzig Jahre alt, starb. Daß der Dichter eine verheiratete Frau in so leidenschaftlicher Innigkeit verehrte, hat nichts Merkwürdiges an sich, wenn man die damals herrschenden Anschauungen in Betracht zieht. Besangen doch die provençalischen Troubadours fast ausschließlich die Gattinnen anderer, und es ist auch bei der vollkommenen Unsinnlichkeit dieses Liebesgefühls durchaus verständlich, daß für den Dichter die Thatsache der Verheiratung nichts ausmachte und seine Gefühle nicht im geringsten veränderte. Gleichwohl hat man von verschiedener Seite die Identität der Beatrice Portinari und der Dante'schen Beatrice in Frage gezogen und wollte die letztere nur als eine Ideal- oder Phantasiegestalt des Dichters angesehen wissen, als eine Phantasiegestalt, welche irgendwelche Idee allegorisch versinnbildlicht. Nach dem Tode der



Dante Allighieri im Alter.

Jugendgeliebten versenkte sich Dante tiefer in das Studium der scholastischen Philosophie und ergab sich mit Leidenschaft der Wissenschaft. Seine Lyrik nimmt zugleich einen neuen Charakter an, den der Gelehrsamkeit und den der Didaxis. Sie verherrlicht die Philosophie und stellt wissenschaftliche Gedanken in allegorischen Gestalten vor uns hin. Das „Convivio"-Bruchstück entsteht nach Witte im Winter von 1308 zu 1309, der Anfang einer Encyklopädie des ganzen damaligen Wissens, eine Erläuterungsschrift zu den Canzonen Dante's, welche uns in die Anschauungen des Dichters von der Kunst tief hineinsehen läßt. Es fehlt nicht an Spuren, welche vermuten lassen, daß der grüblerische Dichter bei seinem Drang nach vollster und umfassendster Erkenntnis, bei seinem Streben nach der Wahrheit damals auch von religiösem Zweifel heimgesucht wurde. Er hat sie über-

wunden und war sicher ein treuer Sohn der Kirche. Er kam zu wirklicher Freiheit ebensowenig, wie die ganze Scholastik es kam, aber sicherlich gehörte er innerhalb der durch die Zeit bedingten Beschränkung zu den aufgeklärtesten Köpfen des Jahrhunderts. Lange hat er der himmlischen Liebe gehuldigt, jetzt macht auch die irdische ihre Rechte geltend. Ein sinnlicheres, lebensfroheres Dasein scheint der Dichter damals geführt zu haben, und allerhand Töne und Farben, die an Cecco erinnern, dringen in seine Poesie hinein. Er verheiratete sich mit Gemma di Manetto Donati, die ihm einige Kinder gebar. Es war wohl eine ruhige, hausbackene und alltägliche Ehe zwischen den beiden, und tieferen Einfluß auf die litterarische Entwickelung ihres Gatten hat Gemma nicht ausüben können. Daß sie ihm aber das Leben verbittert hätte, kann man nur als eine unbeweisbare Ver-



Dante's Sarg.

mutung ansehen. In seiner Jugend kämpfte Dante mit dem Schwert für seine Vaterstadt und später entfaltete er auch in ihrem Dienste eine politische Thätigkeit. Das schlug ihm zum Verderben aus. Verstrickt in die unaufhörlichen und erbitterten Parteikämpfe, welche damals überall in den italienischen Städten tobten, wurde er als Mitglied der Partei der „Weißen“ von der siegreichen Partei der „Schwarzen“ als Agitator gegen den Papst, gegen Karl von Valois und die Guelfen im Jahre 1302 aus Florenz verbannt, ein hartes Los, damals schwerer als heute zu ertragen. Getrennt von Weib und Kind, führte er von nun an ein irrendes Leben, das ihn auch wirkliche Not ließ kennen lernen und seine Seele mit mancher Bitterkeit erfüllte. Aber es steigerte nur die Größe seines Charakters. In späteren Jahren hätte er nach der Vaterstadt heimkehren können, doch verzichtete er auf diese Gunst, weil einige entehrende Bedingungen daran geknüpft waren. Mit leidenschaftlichem Enthusiasmus trat er damals für sein politisches Ideal ein, die Wiederherstellung einer römischen Universalmonarchie, Rom als Hauptstadt und den deutschen Kaiser als Nachfolger der Cäsaren an der Spitze, für die Unabhängigkeit des Kaisertums

vom Papsttum. Das Ende seines Lebens verbrachte er, mit der Vollendung seiner „Komödie“ beschäftigt, in Ravenna, sein Ruhm begann sich zu verbreiten, wenn auch seine eigentliche Größe noch wenig verstanden wurde.



Dante's Grabmal in Ravenna.

Es wurde 1483 von Bernardo Bembo, dem Vater des berühmten Kardinals Pietro Bembo, errichtet, 1692 restauriert und erhielt 1780 die Gestalt, in der man es noch heute erblickt.

Doch seine Hoffnung, daß ihm das Ansehen seines Gedichts die Heimkehr nach Florenz ermöglichen würde, sollte nicht in Erfüllung gehen. Der Dichter starb am 14. September 1321.

Das große Werk seines Lebens ist die „Komödie“, die „göttliche Komödie“, wie sie in späterer Zeit von seinen Bewunderern getauft wurde und auch noch heute allgemein genannt wird, — Komödie, weil die Dichtung mit Furchtbarem beginnt und mit Heiterem und Schönem endet und weil sie einem niedrigen Stile huldigt, d. h. sich der italienischen Volkssprache und nicht des erhabenen vornehmen Lateins bedient. Schon früh, bald nach dem Tode Beatricens scheint ihm die erste Idee der Dichtung aufgegangen zu sein, und die künstlerische Ausgestaltung des Stoffes verlangte die Arbeit seines ganzen Lebens. Auf den vorhergehenden Seiten ist einiges Allgemeines über den Charakter der Dante'schen Poesie gesagt worden. Es macht erklärlich, daß die Komödie dem heutigen Geschmack vielfach nicht mehr zusagt; sowohl was die Weltanschauung, die Philosophie und das Wissen als auch was die Kunst angeht, ging die Entwickelung über diese Dichtung hinaus. Dennoch darf sie weit mehr als nur eine geschichtliche Teilnahme erwecken. Wer in das vielfach so dunkle Werk, das allerdings ein großes Studium verlangt, mit Inbrunst sich hineinzuversenken vermag, der trägt einen bleibenden Gewinn für sein Leben davon und wird darin eine unendlich große Summe des ewig und allgemein-menschlich Giltigen finden. Nicht die Äußerlichkeiten, aber das innere Wesen des Mannes und seiner Kunst weist die Menschheit und die Poesie auf den Weg hin, auf dem beide zu reinerer Vollkommenheit gelangen. Die einzigartige Energie und Sinnlichkeit der Sprache, die Schärfe und wunderbare Fülle der Phantasie, die Inbrunst und der hinreißende Enthusiasmus der Empfindung, die Plastik in der Gestaltung, wie sie nur bei den allerersten Dichtern zu Hause sind, machen die Komödie zu einer unerschöpflichen Schatzkammer rein ästhetischer Genüsse, zu einem bleibenden Lehrbuch der Poetik. Das Ganze ist eine großartige Vision von dem Zustande der Seelen nach dem Tode, von den Qualen und Freuden des Jenseits, dem Leben in der Hölle, im Fegefeuer und im Himmel, wie sich das gläubige Mittelalter das alles vorstellte. Ein wirklich volkstümlicher Stoff für die damalige Zeit, der nichts so sehr am Herzen lag, als die Beschäftigung mit diesen Dingen. Ähnliche Visionen hat die mittelalterliche Poesie denn auch öfter behandelt, aber Dante behandelte das alte Thema erst mit der Kunst eines wahrhaften und großen Dichters, der statt der Allgemeinheiten, herkömmlich-verwaschener Bilder, unkünstlerischer Begriffe scharfe Einzelvorstellungen und Einzelhandlungen bot, und all das Typisch-starre jener Poesie in ein bewegt Individuelles verwandelte. Indem der Dichter seine eigene Wanderung durch die Hölle, das Fegefeuer und den Himmel darstellt, stellt er den Weg dar, den er als der Vertreter der Menschheit von der Sünde zur Erlösung gewandelt ist, den Weg aus der

Nacht zum Licht, die Befreiung von der Schuld. Er giebt ein erschöpfendes Bild des menschlichen Lebens, vom christlich-religiösen Standpunkt aus betrachtet; seiner tiefsten Verirrungen und Verwirrungen und seiner edelsten und reinsten Bestrebungen, ein erschöpfendes Bild der menschlichen Natur in ihrer tiefsten Niedrigkeit und höchsten Erhebung, ein Bild des Lasters



Dante und Beatrice, auf der Jakobsleiter zur achten Sphäre emporschwebend.
(Paradies. Gesang 22.)
Eine der Federzeichnungen von Sandro Botticelli (1447—1515) in dem Dante-Codex der bekannten Hamilton-Sammlung. Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

und der Gemeinheit und der lichtesten Tugend. Der Zweck des Dichters ist der große einzige Zweck aller wahren Menschheitsführer, der auch bei den wahrhaft großen Dichtern mitwirkt: die Befreiung der Menschheit aus dem Elend, die Erlösung vom Leide, die Erringung der Glückseligkeit. Aber als Kind seiner Zeit, die vor allem Gelehrsamkeit und wissenschaftliche

Erkenntnis suchte, befangen in den ästhetischen Anschauungen seines Jahrhunderts, das auch von der Kunst in erster Reihe Nützlichkeit verlangte, ein Anhänger und Bekenner der Schule Cavalcanti's, will er zugleich eine didaktische Dichtung schreiben, das ganze Wissen seiner Zeit in ihr niederlegen und sie zu einem Lehrbuch der scholastischen Philosophie machen, — etwas Ähnliches also schreiben wie sein Lehrer Brunetto Latini, wie die Verfasser des „Romans von der Rose“. Da die Kunst noch nicht reif war zur Schöpfung wirklich lebendiger Gestalten, so muß auch Dante zur Darstellungsform der Allegorie greifen. Vergil, welcher den Dichter als Führer durch die Hölle und das Fegefeuer geleitet, verkörpert zugleich die irdische Wissenschaft und die Philosophie, Beatrice, die Geleiterin zu Gott, symbolisiert die Theologie. Es ist aber das Große bei Dante, daß trotzdem all seine Gestalten auch rein sinnlich, als lebendige Wirklichkeitsmenschen und Persönlichkeiten von Fleisch und Blut wirken. Verstand, Phantasie und Gefühl haben in gleicher Stärke an ihrer Schöpfung mitgearbeitet.

Der Geist des Dichters war auf das Höchste gerichtet, als er seine Komödie schrieb, und er hat die Arbeit seines ganzen Lebens daran gesetzt, seine ganze große Persönlichkeit rein und ohne Abzug in sie hineingelegt. Wenige Werke haben daher auch so viel staunende Bewunderung, so viel fast göttliche Ehren gefunden.

— — — — —

Petrarca.

In den höheren Kreisen der Bildung, welche seit langem das Studium der Klassik gepflegt hatten, bildet sich jetzt mehr und mehr eine schwärmerische Verehrung der Antike aus, welche, in der Bewunderung der Vergangenheit schwelgend, der eigenen Zeit zu entfliehen suchte und das Alte über das Neue zu setzen trachtete, so wesentlich den Geist des Mittelalters umändernd, dem eine solche Hochschätzung der altheidnischen Welt schon um der religiösen Empfindung willen etwas Fremdes bleiben mußte. Dieser neue Geist fand seinen begeistertsten Vorkämpfer in Francesco Petrarca. Ein Zeitraum von nur etwa 40 Jahren trennt die Geburtstage Dante's und Petrarca's voneinander. Jener steht am Ende des Mittelalters und errichtet der hinsinkenden Welt ihr gewaltigstes und größtes Denkmal, ein Vollender und Zerstörer ihrer Kunst, dieser blickt mit seiner Sehnsucht in die Zukunft hinein und läßt eine neue Periode in der Entwickelung der europäischen Bildung ahnen, als erster wahrhaftiger Bahnbrecher der Renaissancekultur.

Dante und Petrarca sind als Persönlichkeiten aus ganz verschiedenem Holze geschnitzt, und auch ihre Kunst unterscheidet sich wesentlich voneinander.

Wenn beide die Stelle bezeichnen, wo sich die Welt des Mittelalters und die der Renaissance eng miteinander berühren, in denen die geistigen Strömungen beider Perioden bemerkbar sind, so wendet doch jener sein Antlitz in die Vergangenheit zurück, während dieser dem Mittelalter den Rücken zukehrt. Ohne Frage hat Dante festeren Boden unter seinen Füßen. Er ist im Besitze einer großen Erbschaft, all der ausgeprägten und ausgereiften Ideen, welche das letzte Jahrtausend hervorgebracht und denen die scholastische Philosophie einen ihr selbst vollkommen genügenden Abschluß gegeben hatte. Er ist in sich selber durchaus sicher, fühlt sich in Harmonie mit sich und trägt in seiner Seele den beruhigenden Glauben, daß er alle letzte und höchste Wahrheit sein eigen nennen darf. Er hat die Vereinigung mit Gott gefunden. Und in dieser seiner Weltanschauung stimmt er nicht nur mit den Besten seiner Zeit, den wenigen auserlesenen Geistesaristokraten überein, sondern auch mit der großen Masse des Volkes, zu welcher allmählich in langen Jahrhunderten die Gedanken und Überzeugungen, die ihn beherrschen, durchgedrungen sind. Er schrieb deshalb eine wahrhaft volkstümliche Dichtung, eine vollkommene Dichtung seiner Zeit, die in deren Boden mit tausend Wurzeln ruhte. Nicht so Petrarca. Dieser fühlt sich in Zwiespalt mit der Gegenwart, die ihm verworren und häßlich erscheint und keine wahrhafte Befriedigung zu gewähren vermag. Er ist ein Feind der Scholastiker und bekämpft das Ansehen des Aristoteles. Mit leidenschaftlicher Begeisterung hat er sich in das Studium der antikrömischen Litteratur hineinversenkt und das ernsteste Studium daraus gemacht, schon als Student, als er zur Jura gezwungen, 1319—1326 die Schulen von Montpellier, Carpentras und Bologna besuchte. Deren wirkliches Wesen ging ihm dabei reiner auf, als es das ganze Mittelalter zu erfassen vermocht hatte, und Vergil erscheint ihm in einer durchaus anderen Beleuchtung, als er noch Dante erschienen war. Für Dante war auch Vergil ein Christ, ein Kind des Mittelalters, und das ganze Mittelalter sah naiv das altheidnische Rom für ein mittelalterliches Rom an; Äneas sowohl wie Julius Cäsar hatten die Gestalt von Artusrittern angenommen. Petrarca aber empfand den klaffenden Zwiespalt zwischen beiden Welten und war der erste, welcher den antiken Geist von der mittelalterlichen Maskerade befreite. Die Vergangenheit erscheint ihm schöner und herrlicher als die Gegenwart, er wird in der Stille seiner Studierstube zu einem der eigenen Zeit sich entfremdenden Romantiker und möchte das Alte erneuern. Er ist Parteigänger Cola Rienzi's und träumt von der Wiederherstellung der altrömischen Republik, und da er sah, daß dieses Ideal ein Traum bleiben mußte, wie Dante von der römischen Universalmonarchie mit den deutschen Kaisern an der Spitze. Seinen Namen Petracco latinisiert er zu Petrarca, seine Freunde nennt er mit Namen der ihm liebgewordenen Männer der Vorzeit, und mit den Geistern des Augusteischen Zeitalters verkehrt er in

Briefen, als wenn sie noch zu den Lebenden gehörten. Aber in erster Linie sind es die Leidenschaften und Freuden eines Gelehrten, die sich da regen, und Petrarca's Bestrebungen bleiben eigentlich auf den Raum der Studierstube beschränkt. Der Schüler Cicero's und Vergils ist kein Vollmensch



Seite aus einer Petrarcahandschrift des 14. Jahrh. mit dem Bildnis Petrarca's.
(Nach Lacroix.)

wie Dante, welcher die Menschheit den Weg der Erlösung aus dem irdischen Elend führen will, sondern ein Mann der Fachwissenschaft, ein begeisterter, eifriger Sammler von Handschriften, Bahnbrecher der klassischen Philologie, der erste große Humanist, welcher die Wissenschaft der Renaissanceperiode begründet. Für ihn werden nicht wie für Dante die Erkenntnisse, die er aus dem Studium der Antike schöpft, zu einer Weltanschauung und zu

einer Religion, zu einer Norm, nach der man leben muß, und er ist kein Menschheitsführer, dem das Neugewonnene zu einer vollkommenen und gründlichen Umformung des ganzen innerlichen Menschen wird. Petrarca vermag noch nicht die letzten Forderungen zu ziehen, wie es auf der Höhe der vollendeten Renaissance geschah. Ihn hat diese Zeit des Überganges zu einem schwankenden Menschen gemacht, der von dem Alten sich nicht loszureißen vermag und dem Neuen seine Neigung entgegenbringt. Wenn das Mittelalter ihn die Verachtung des Diesseits, die Askese, lehrte, und wenn es ihn lehrte, allen Halt im Religiösen zu suchen und sein ganzes Augenmerk auf das Himmlische zu richten, so lehrte ihn die Antike, sich an die Welt mit liebenden Organen anzuklammern, die Lust des irdischen Daseins frisch und kräftig zu erfassen. Petrarca bekennt sich bald zu dem einen, bald zu dem anderen Ideal, und unruhig wirft er sich von der einen auf die andere Seite. Heute preist er die Freude des Sinnlichen, morgen die Entsagung und die Geringschätzung der Welt. Schon dieser Zwiespalt hinderte ihn, eine Charaktererscheinung zu werden, wie es Dante war. Als Persönlichkeit hinterläßt Petrarca vielmehr die Eindrücke des Weiblich-Weibischen; er ist eitel und selbstgefällig, versessen auf äußere Ehren und liebt die Schmeichelei, wie er selbst zu schmeicheln wußte, launisch und leicht verletzt. Aber er besitzt auch die gewinnendste Liebenswürdigkeit und vornehmste Gesinnung. Er hält auf Eleganz der äußeren Erscheinung. In der Luft von Avignon, wo er seit seinem achten Jahre weilte und aus nächster Nähe das üppige Treiben des päpstlichen Hofes genießen konnte, im vertrauten Umgang mit den Großen der Welt hat er sich zum Puritanismus nicht bekehren können. Als Gesellschaftsmensch durch und durch, als schwärmerischer Empfindler, in seiner ganzen Natur von einer gewissen Passivität und seinem Bedürfnis, sich anzuschmiegen, treibt er vor allem einen großen Freundschaftskultus. Dante hatte auf der Höhe seines Lebens noch mit bitterer Not zu kämpfen, ein Verbannter, ein Einsamer, dem spät der Ruhm zu teil ward, Petrarca war der verhätschelte und verwöhnte Liebling der Großen seiner Zeit, dem an äußerem Glück alles zu teil ward, was er nur begehren konnte.

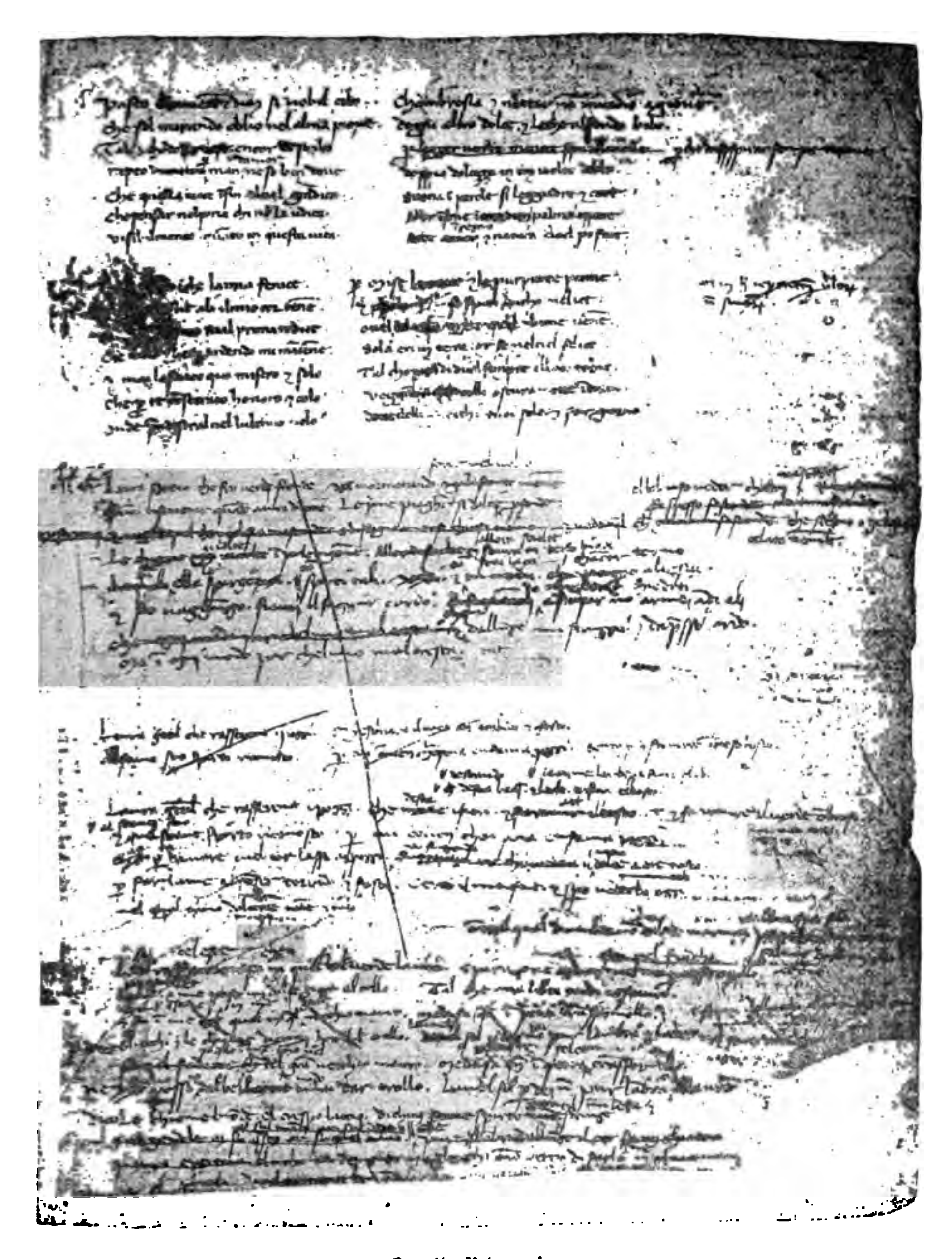
Trotz all der darin aufgespeicherten Gelehrsamkeit, trotz aller Dunkelheiten ist die Dante'sche Poesie eine wahrhaft national-volkstümliche Poesie, die Petrarca'sche Poesie trotz all ihrer Klarheit und Leichtverständlichkeit eine Poesie des Salons und der Gelehrsamkeit. Dante suchte die Kluft zu überbrücken, die zwischen den Kreisen der höheren Bildung und denen des eigentlichen Volkes eben durch die Bildung gerissen war, und legte den Grundstein zu einer Allgemeinkunst, aus der jeder etwas für sich schöpfen konnte. Petrarca ist der Vertreter einer Poesie des „Odi profanum vulgus“, die sich vornehm von der Allgemeinheit abwendet und nur für einige Auserwählte schreibt, der erste Vertreter jener klassicistischen Kunst, die seitdem eine so große Rolle in der Geschichte der europäischen Poesie spielt und

vor allem in den Tagen der Renaissance reich befruchtet wird; einer akademisch-gelehrten Poesie, die, weil sie von den dem eigentlichen Volksbewußtsein durchaus fremden antiken Überlieferungen ausgeht, im schroffen Gegensatz zu einer national-volkstümlichen Kunst steht.

Dante war mit ernsten und warmen Worten für das Recht der Vulgärsprache in der Poesie eingetreten und hatte der Sprache des Volkes den Sieg über das Lateinische errungen. Seine Dichtung machte das Italienische erst wahrhaft litteraturfähig. Petrarca sieht wieder in dem Lateinischen die einzige Sprache der Vollkommenheit, die würdig ist, eine hohe Kunst, die Gedanken und Empfindungen erlesener Geister zum Ausdruck zu bringen, und verhehlt nicht seine Geringschätzung der lebenden Mundart des Volkes. Den höchsten Wert legte er selber seinen lateinischen Poesien bei, dem epischen Gedichte „Africa" — Scipio Africanus ist dessen Held und der zweite Punische Krieg dessen Stoff —, den drei Büchern poetischer Briefe und den Vergils bukolischen Gedichten nachgeahmten zwölf Idyllen. Aber die Nachwelt hat anders geurteilt, jene so gut wie ganz vergessen und nur die in der italienischen Sprache abgefaßten Gedichte Petrarca's in ihrem Gedächtnisse aufbewahrt, sowie vor allem anderen seine Sonette und Canzonen. So sehr war die verachtete Mundart des Volkes doch schon erstarkt, daß selbst eine so volksfeindliche, in der Schwärmerei für die Antike befangene Gelehrtennatur wie die Petrarca's ihren Zoll ihr darbringen mußte.

Die Rolle, die in Dante's Leben Beatrice spielt, spielt bei dem jüngeren Zeitgenossen die nicht weniger vergötterte, „im Glanze ihrer Tugend leuchtende" Laura, welche der Dichter nach eigenem Bekenntnis zum erstenmal in der Morgenstunde am 6. April 1327 zu Avignon in der Kirche der heiligen Klara erblickte. „Und in derselben Stadt, wiederum im Monat April, an demselben sechsten Tage und in derselben ersten Morgenstunde, im Jahre des Herrn 1348 ward diese Sonne dieser Welt entzogen, als ich gerade, unkundig meines Unglücks, zu Verona weilte." Seit dem 16. Jahrhundert begann man darüber nachzuforschen, was für eine Laura den Dichter begeistert hatte, und glaubte das Urbild in einer gewissen Laura de Noves finden zu dürfen, die, 1308 zu Avignon geboren, seit 1325 an Hugo de Sade vermählt war. Mit sicheren Beweisen läßt sich aber diese Annahme nicht belegen.

In dem Gedichtbuch vom „Leben und Tod der Madonna Laura", das nicht ausschließlich Liebespoesien enthält, steht die Kunst Petrarca's auf ihrer glänzenden Höhe. Sie führt uns einen Schritt weiter aus der Welt des Mittelalters in die der Renaissance hinein. So besitzt die Frauengestalt Laura's, wie sie uns Petrarca hinstellt, bereits einige moderne Züge. Sie ist nicht mehr die ganz spiritualistische Erscheinung einer Dante'schen Beatrice, keine Allegorie und keine Platonische Idee, kein allem Irdischen entrücktes Wesen; wohl nimmt auch Petrarca an der verzückten Frauenschwärmerei



Sonette Petrarca's

in der eigenen Niederschrift des Dichters. Die zahlreichen Umarbeitungen und Korrekturen verraten die Sorgfalt, welche Petrarca auf die Form verwandte.

Rom. Vatikanische Bibliothek. (Z. Facs. di antichi manoscritti. Roma 1891.)

der Troubadours noch Anteil, und er macht aus seiner Geliebten eine hohe Idealgestalt, die mit allen Vollkommenheiten, Tugenden und Schönheiten geschmückt wird. Aber sie gehört doch dem irdischen Dasein an, und die äußeren sinnlichen Reize wiegen für den Sänger ebenso schwer wie die innere Schönheit, wenn sie nicht noch mehr ins Gewicht fallen. Laura ist ein Weib der Erde, dem man sich mit irdischen Wünschen nahen darf und mit dem Bedürfnis nach Umarmungen und Küssen. Freilich steht sie noch so hoch, daß sie ein solches Verlangen keusch und stolz nicht zu erhören braucht und nicht erhören wird; der Liebhaber schwelgt in den Freuden und Schmerzen einer unglücklichen Liebe. Wohl hatten die ritterlichen Poeten die sinnliche Liebe bereits besungen, doch lange nicht mit der individualistischen Kunst, welche Dante und Petrarca in die Geschichte der Litteratur einführen. Und gerade in diesem Individualismus liegt der große Fortschritt in der Entwickelung der neuen Poesie über die mittelalterliche hinaus. Ganz anders stellt Petrarca eine plastisch-greifbare Gestalt vor uns hin, ganz anders scharf und deutlich faßt seine Phantasie die äußere Erscheinung des Weibes und die Bilder der Natur auf. Die starre Einförmigkeit der Troubadours und Minnesänger, welche nur über ein halbes Dutzend Ausdrücke verfügt, weicht einem wunderbaren Reichtum von Vergleichen, immer neuen eigenartigen Bildern, glänzenden Offenbarungen einer starken Einbildungskraft. Und wenn jene vornehmlich von der Reflexion ausgingen und über die Liebe sangen, so läßt Petrarca ganz anders schon die Liebe selber zu Worte kommen, redet die Sprache der Empfindung, — wenn er auch für unseren Geschmack noch viel zu sehr den nur geistreichen Rhetoriker hervorkehrt. Aber um seine Bedeutung für die Entwickelung der Kunst zu verstehen, müssen wir ihn nicht von der Höhe der neueren Kunst aus betrachten, sondern in den Fortschritten, die er über die vorhergehende Zeit hinaus machte.

Für die Entwickelung der Poesie nach der Seite des Individualismus hin war es von großem Vorteil, daß zwei in ihrem Wesen so verschiedenartige Ich-künstler, wie Dante und Petrarca, sich gegenseitig ergänzend, jetzt zugleich auftraten. Dante verkörpert das große heroische Ich, das der Welt Gesetze giebt und sich ihr zum Herrn und Gott aufwirft, Narziß-Petrarca das weiblich-eitle selbstgefällige Ich, das sich von allen Seiten zu spiegeln liebt und an der eigenen herrlichen Person berauscht, nicht genug aller Welt von sich selber zu erzählen weiß und auch seine Schmerzen liebkost und hätschelt, bedauert, bewundert und gestreichelt sein will. Dante wuchs sich zum Allmenschen aus, der die ganze Menschheit mit ihrem tiefsten Jammer und ihrer höchsten Seligkeit umfaßte, und schrieb jene Komödie, welche alles sagte, was von der Welt und dem Menschen damals zu sagen war. Petrarca gestaltet wesentlich nur das eine eng beschränkte Gefühl schmachtender unglücklicher Liebe. Ein Dichter von höchster Einseitigkeit verfügt er nur

über eine Empfindung und einen Stoff, den er immer wieder behandelt, so daß er im Grunde nur ein einziges Gedicht geschrieben hat. Das müßte zur furchtbarsten Eintönigkeit führen, und gewiß läßt sich die Petrarca'sche Poesie davon nicht frei sprechen. Jene Eintönigkeit ist aber auch die Quelle der besonderen Vorzüge des Dichters und seiner Größe, indem sie ihn dazu zwang, alles Gewicht auf die Kunst der formalen Gestaltung zu verlegen, im Wie des Ausdrucks immer neue Reize zu bieten und so den Schematismus der mittelalterlichen Poesie zu durchbrechen. Er entzückt durch den Glanz und die Farbenpracht seiner Bilder, durch die Sinnlichkeit, die Krystallklarheit und Eleganz der Sprache, den Wohllaut des Rhythmus, geistreiche Antithesen, Feinheit der Komposition, kurz durch formale Vorzüge aller Art. Es steckt in seiner Kunst viel Künstelei, aber Petrarca ist doch wieder der erste wahrhaft große Formalist, der den hohen Wert der Form ähnlich empfand, wie ihn die antiken Klassiker empfunden hatten und immerhin etwas anderes giebt als die wesentlich nur mechanisch-formalistischen Schulübungen der ritterlichen Poeten. Er führt den besonderen Schönheitskultus des akademisch-klassicistischen Geschmacks in die Kunst ein. Dante sucht die charakteristische Formsprache, welche so scharf wie nur möglich den Inhalt zu verleiblichen sucht; wo es die Vorstellungen und Empfindungen verlangen, weiß er das Rauhe und Harte hervorzukehren, und das Häßliche stellt er in seiner ganzen Nacktheit und Häßlichkeit auch hin. Petrarca sucht das Wohlgefällige und Schöne um seiner selbst willen. Er predigt die einschmeichelnde Sinnlichkeit, welche auf den Inhalt keine Rücksicht mehr nimmt und sich wohl gar vollkommen in Gegensatz zu ihm stellt, die Ästhetik, welcher Geibel Ausdruck verliehen hat:

> Kummer und Gram sei'n schön, von erhabenem Rhythmus besänftigt,
> Selber der Brust Angstschrei werde dem Ohr zu Musik.

Dante hatte bereits als der große gewaltige Genius, der er war, den griechischen Kunstgeist überwunden. Petrarca tritt ihm als Reaktionär entgegen, der, das echte antike Ideal erneuernd, ein Niedrigeres an Stelle des neuen Höheren wieder einsetzt. Und zwar mit ungeheurem Erfolg. Ein tiefer Zwiespalt zeigt sich seitdem in der Geschichte der europäischen Poesie, der noch heute lange nicht überwunden ist. Die einen folgen Dante, die national-volkstümlichen Poeten, die Realisten und Charakteristiker, die anderen schreiten auf dem von Petrarca erschlossenen Wege weiter als Vertreter einer akademisch-klassischen Bildungspoesie, Bildungspoesie, weil sie wesentlich nur der akademisch-gelehrten Bildung zugänglich ist. Das Unvolkstümliche bei Petrarca liegt nicht zum mindesten darin, daß er nicht durch die Empfindung und Leidenschaft, ergreifende Ideen, kurz, durch das Innerliche, das, was jede Menschenseele packt, so sehr zu rühren und zu erschüttern sucht, wie durch stilistische Feinheiten und all die Atelierkünsteleien, für die nur ein Künstler selber und ein Feinschmecker wahres

Verständnis besitzen. Dürftigkeit des Inhalts und Glanz der Form kennzeichnen seine Poesie; sie wuchs auf dem Boden der Gelehrsamkeit heran, einer Gelehrsamkeit, die von ihrer Zeit und ihrem Volke sich abwandte und in die Vergangenheit zurückfloh.

Unter den Einwirkungen der „göttlichen Komödie“ vollendete der Dichter ein Jahr vor seinem Tode noch ein größeres allegorisch-moralisches Gedicht: „Die Triumphe.“ Amor erscheint als römischer Triumphator auf einem von vier weißen Rossen

Faksimile einer Seite aus einer Handschrift von Petrarca's „Triumphen“.
Handschrift des 15. Jahrhunderts. (Nach Lacroix.)

gezogenen feurigen Wagen, hinterdrein besiegte Männer und Frauen. Aber stärker als die Liebe ist die in Laura verkörperte Keuschheit, stärker als die Keuschheit der Tod; der Ruhm besiegt wiederum den Tod, und Gott, der Triumphator aller Triumphatoren, ist noch mächtiger als der Ruhm, die ewige Seligkeit das Höchste, was dem Menschen zu teil werden kann.

Geboren ward Petrarca am 20. Juli 1304 zu Arezzo als Sohn eines Rechtsgelehrten, der zugleich mit Dante im Jahre 1302 aus Florenz verbannt wurde, und starb nach einem an Ehren und Triumphen reichen Leben am 19. Juli 1374 in dem Dörfchen Argua bei Padua, wo er die letzten Jahre seines Lebens verlebt hat.

Boccaccio.

Dante und Petrarca fanden einen glühenden Bewunderer in Boccaccio, der sich redliche Mühe gab, vielfach in ihrem Geiste zu dichten und erhaben und bedeutend, fromm und sittlich zu schreiben. Aber seine innerste Künstlernatur widerstrebte vollkommen der Natur der beiden von ihm so hoch verehrten Meister, und lebendig erhielt sich von ihm nur das Werk, in welchem er sich ganz und gar selbst gegeben hat, ohne nach den Lorbeern jener zu schielen, der „Decamerone". Als unehelicher Sohn eines Kaufmanns aus Certaldo und einer vornehmen Französin ward Boccaccio 1313 in Paris geboren und verlebte seine Knabenjahre in Florenz. Er sollte Kaufmann werden und ging wahrscheinlich um 1330 nach Neapel, der Stadt, die eine so große Rolle in seinem Leben spielt. Hier entzündete sich seine Liebe zur Kunst und Wissenschaft, und hier fand er die große Liebe seines Lebens bei der von ihm besungenen Fiametta, mit welcher er wohl im Jahre 1338 zum erstenmal in Berührung kam. Fiametta, wahrscheinlich eins mit Marie, der unehelichen Tochter König Roberts von Neapel, war von ganz anderem Fleisch und Blut als die göttlich reine Beatrice und die keusch unnahbare Laura. Am Hofe des kunstbegeisterten Königs Robert herrschte die freieste und üppigste Sinnlichkeit, und wenn wir Boccaccio glauben dürfen, warb er nicht vergebens um die Gunst seiner Geliebten, trotzdem diese gesellschaftlich so hoch über ihm stand. Dafür hat sie ihn aber auch später schnöde verraten. Die Einwirkungen des Lebens am Fürstenhofe von Neapel treten in Boccaccio's Poesie deutlich hervor. Er schreibt zuerst einen Prosa-Roman „il Filocolo", eine schwülstige Bearbeitung des bekannten Stoffes von Flore und Blancheflore, in dem er mit seinen neu erworbenen Kenntnissen der antiken Mythologie zu prunken strebt und christliche und heidnische Vorstellungen wunderlich durch-

einander mischt, ferner einige epische Erzählungen, mit denen er als erster die Form der später so viel angewandten Ottave rime in die Bildungslitteratur einführt. Weit höher als die „Teseïde", durch welche er die abtrünnige Fiametta sich zurückzugewinnen suchte, steht der „Filostrato". Dessen Gegenstand bildet eine Episode des Trojanischen Krieges, die Liebe des Prinzen Troilus zur Chriseis, und der Dichter enthüllt in der Gestaltung des realistisch aufgefaßten Frauencharakters, in der psychologischen Darstellung der Liebesleidenschaft, von Intriguen, Eifersüchteleien, Untreue und Verrätereien bereits einige seiner besten und besonderen Kunsteigenschaften. Dem Beispiele Dante's und Petrarca's folgend, welche in Anlehnung an die altrömische Poesie Hirtendichtungen in lateinischer Sprache verfaßt hatten, schreibt auch er Eklogen, und zwar als der erste in italienischer





Münze mit dem Bildnis Boccaccio's.
Berlin. Kgl. Münzkabinett.

Mundart: die Nymphengeschichte von Fiesole und den Admet oder die Nymphen von Florenz. In dem letzteren, sowie in der seltsamen Liebesvision, einem moralisch allegorisierenden Gedichte gleich Petrarca's „Triumphen", will er den Sieg des Geistigen über das Sinnliche, der himmlischen über die irdische Liebe darstellen, wie es seine großen Vorgänger gethan hatten. Aber gegen seinen Willen und unwillkürlich kommt seine eigenste Natur zum Durchbruch, und der Künstler in ihm feiert die fröhliche Lust des Fleisches, welche der Denker in ihm, der Schüler Dante's und Petrarca's, verurteilt. Wie eine Parodie auf Dante'sche Visionen erscheint die grobe und derb cynische Satire „Der Rabe" (Corbaccio), eine von juvenalischem Geist erfüllte Verlästerung der Frauen, welche in vollkommenem Gegensatze steht zu der Liebesschwärmerei und Gefühlsüberschwenglichkeit seiner früheren Dichtungen. 1348 starb Boccaccio's Vater, und der Dichter kehrte nach Florenz zurück. Ein neues Leben beginnt für ihn, ein Leben ernsterer Wissenschaft und gelehrter Studien. In die Fußstapfen des ihm befreundeten

Petrarca tretend, fördert auch er mächtig das Aufblühen der humanistischen Wissenschaften. Neben zahlreichen lateinischen Schriften entstehen seine zwei Schriften über das Leben Dante's und ein Kommentar zur Komödie. 1353 kam der „Decamerone“ heraus, das „Zehntagewerk“, die berühmteste aller Novellensammlungen, die zum größten Teile allem Anscheine nach bereits in der Zeit des Neapeler Aufenthaltes entstanden ist. Die letzten zehn Jahre seines Lebens gestalteten sich infolge von Krankheit und materieller Not sehr trübe für ihn, und er starb am 21. Dezember 1375 in Certaldo.

Boccaccio zeigt als Dichter nicht die Größe und die vollkommene Eigenart eines Dante, und nicht einmal eine Selbständigkeit und Neuheit wie Petrarca. Lange Zeit hat er, befangen im Bann dieser großen Vorgänger, sein tiefstes Selbst nicht zu entdecken gewußt und schuf deshalb allerhand in sich widerspruchsvolle Schöpfungen, mußte den Mangel an wirklich tieferer Empfindung durch frostige Deklamation und Rhetorik ersetzen.

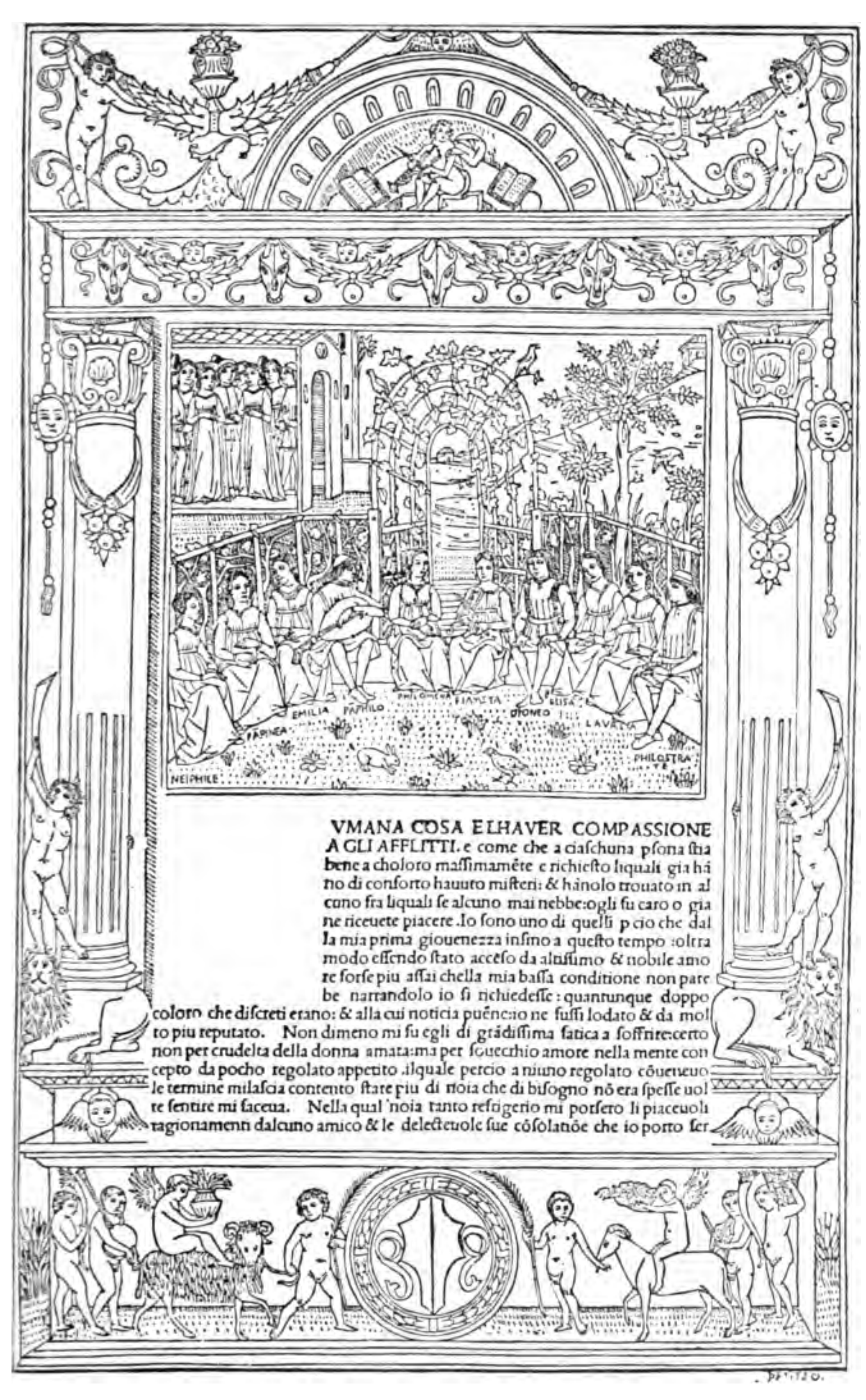

HVMANA cosa e
laueie conpassione a
gliafflicti e come che
a ciascuna persona stia
bene acoloro e massi
mente richiesto iqua
li anno di conforto auu
to mestiere e annolo trouato fraquali se alcuno eb
be mai bisogno glifu caro e gia ne ricieuette piacie
re io sono uno diquegli pero che dalla prima mia gio
uineza infino a questo tempo oltramodo essendo da
cio stato daltissimo e nobile amore

Aus einer Handschrift des „Decamerone“ von Boccaccio.
16. Jahrhundert. (Nach Lacroix.)

Auch der „Decamerone“ ist kein Originalwerk aus erster Hand. Wohl zu keiner der Novellen hat er den Stoff selber erfunden. Die Quellen, aus denen er schöpfte, sind jene orientalischen Erzählungen, jene Fabeln und Schwänke, die wir als volkstümlichen und litterarischen Allgemeinbesitz der verschiedensten Nationen bereits kennen gelernt haben. Boccaccio ist auch nicht zeitlich der erste Novellendichter Italiens. Sammlungen, wie die „Cento Novelle antiche“ und die „Conti di Antichi Cavalieri“ gingen der seinen voraus. Aber was bis dahin mehr einen anekdotenartigen Charakter trug, dessen Wert nur im Witz und in der Pointe bestand, das erhob er zu einem reineren Kunstwerk, zu einer ausgedehnteren Erzählung, reicher an lebendigen Einzelzügen, an feineren und verwickelten Motiven, tiefer in der Charakteristik und Psychologie. Er giebt mehr als nur amüsante Histörchen, sondern

auch ein Sittengemälde der damaligen Zeit. Boccaccio ist der erste für die Weltlitteratur bedeutsame bürgerliche Naturalist in Italien, der mit scharfen, beobachtenden Augen in die Alltagswirklichkeitswelt hineinblickt und zusieht, wie es ringsumher auf den Märkten und Straßen, in den Häusern und Schenken zugeht. Mit ihm fängt erst die Poesie an, sich wirklich im Diesseits zurecht zu finden und die Welt mit den Augen einer geschärften Erkenntnis zu beobachten, wie sie dieses Zeitalter der Wissenschaft und Gelehrsamkeit heraufgeführt hatte. Die Phantasie der Menschheit hatte sich an dem allgemeinen Geiste befruchtet, hielt sich an das Wirkliche, Thatsächliche, das mit den Sinnen zunächst Erfaßbare, und so geht Boccaccio nach einer Seite über Dante und Petrarca hinaus, hinaus über den religiösen Menschen, der sein Alles auf das Jenseits gestellt hatte, hinaus über den schönheitstrunkenen Schwärmer, welcher, abgewandt dem lauten Treiben, eine Phantasiewelt sich aufgebaut hatte, beherrscht von Laura, einer ganz idealen Gestalt reinster Vollkommenheit. Wenn ersterer die feinere Darstellung des Innenmenschen brachte, so letztere die des Außenmenschen. Idealmenschen hatte auch die weltliche Poesie des Mittelalters nur zeugen können, wie sie eine der Welt noch unkundige Jünglingsphantasie sich träumte, blut- und fleischlose leere Schemen, — Boccaccio aber bringt die vor ihm ausgestreuten schwachen Keime einer eigentlich naturalistischen Kunst zur reichen Entfaltung und führt den Menschen der alltäglichen Wirklichkeit in die Litteratur ein, die Psychologie des Bourgeois und des Philisters. Dem Spiritualisten Dante gesellt sich der Sensualist Boccaccio zur Seite, der sich noch nicht selber zu gestehen wagt, wie viel Freude am rein und derb Sinnlichem in ihm wohnt und ideal und keusch sein möchte wie seine Vorgänger, gleichwie er die Heiligkeit des christlichen Glaubens preist, während doch all seine Träume und Gedanken bereits im Bann der Frohwelt der Griechenwelt trunken einherschwanken. Dante und Petrarca sind Frauenschwärmer, Boccaccio der erfahrene Frauenkenner, der statt himmlischer Seraphim und Cherubim rein irdische Weiblein und Mägdelein schafft, die geküßt sein wollen und nach allem begehren, was man vor keuschen Ohren nicht nennen darf, irdische Weiblein, wie sie die komische Litteratur immer wieder darstellt, leichtsinnig und treulos, verschlagene und listige Ränkespinnerinnen, keifende Xantippen. Wenn der Dichter in seinen Novellen von erhabenen Tugenden und Vollkommenheiten redet, dann schießt er leicht über das Ziel hinaus und verfällt in Abstraktionen und hohle Deklamation, aber um so frischer und natürlicher ist er in der Darstellung des Tierischen im Menschen, und der geschlechtliche Witz spielt bekanntlich im „Decamerone“ eine der ersten Rollen. Das pikante und lascive Geschichtchen steht auch künstlerisch den übrigen voran.

Den Bestrebungen der drei großen Florentiner verdankt die italienische Sprache in erster Linie ihre künstlerische Abrundung und Vollendung, daß



VMANA COSA ELHAVER COMPASSIONE
A GLI AFFLITTI. e come che a ciaschuna psona stia
bene a choloro massimamēte e richiesto liquali gia hā
no di conforto hauuto misteri: & hānolo trouato in al
cuno fra liquali se alcuno mai nebbe: ogli fu caro o gia
ne riceuete piacere. Io sono uno di quelli p cio che dal
la mia prima giouenezza insino a questo tempo: oltra
modo essendo stato acceso da altissimo & nobile amo
re forse piu assai chella mia bassa conditione non pare
be narrandolo io si richiedesse: quantunque doppo
coloro che discreti erano: & alla cui noticia puēne: io ne fussi lodato & da mol
to piu reputato. Non dimeno mi fu egli di grādissima fatica a soffrire: certo
non per crudelta della donna amata: ma per souecchio amore nella mente con
cepto da pocho regolato appetito. ilquale percio a niuno regolato cōueneuo
le termine milascia contento stare piu di noia che di bisogno nō era spesse uol
te sentire mi faceua. Nella qual noia tanto refrigerio mi porsero li piaceuoli
ragionamenti dalcuno amico & le delecteuole sue cōsolatiōe che io porto fer

Titelblatt der 1492 zu Venedig erschienenen Druckausgabe von Boccaccio's Decamerone.
(O. Thierry-Poux. Premiers mouvements de l'imprimerie en France. Paris 1890).

sie von nun an fähig ist, das Feinste und Tiefste auszudrücken. Das 14. Jahrhundert bringt neben ihnen eine Reihe mustergiltiger Stilisten hervor, und die Pflege der Sprache gehört zu seinen besonderen Ruhmestiteln. Auch die weltliche Wissenschaft bedient sich nicht mehr ausschließlich der toten Sprache der alten Vorfahren: die ersten hervorragenden Geschichtsschreiber treten hervor, Dino Compagni und die Brüder Villani. Dante, Petrarca und Boccaccio beherrschten die zeitgenössische Poesie völlig und fanden natürlich zahlreiche Nachahmer und Schüler. Aber von dem eigentlichen Wesen der „Komödie" begriffen die Nachtreter Dante's, wie Fazio degli Uberti und Federigo Frezzi, der Bischof von Foligno nur allzuwenig; ihnen kam es mehr auf Ausstellung gelehrten Wissens als auf Kunst an. Mehr noch als in Dante'schem Geist und in Dante'schen Formen sang man in der Weise Petrarca's, und an Boccaccio schließen sich verschiedene Novellisten an, wie unter anderem der Florentiner Franco Sacchetti (geb. gegen 1330), der sonst noch allerhand kleine volkstümliche, hübsche Liederchen geschrieben hat. Zwei Richtungen kann man in der Litteratur des 14. Jahrhunderts auch bei den Geringeren verfolgen: eine akademisch-gelehrte Richtung, welche die Überlieferungen der moralisch-allegorischen Poesie fortsetzt und sich dabei bald mehr an Dante, bald mehr an Petrarca anschließt, reich an Bildern und Vorstellungen der heidnischen wie christlichen Mythologie, — und eine volkstümliche Richtung, welche in kleinen heiteren Gedichten allerhand Vorfälle des alltäglichen Lebens besingt, den etwas platten und nüchternen Geist des Spießbürgertums der Städte wiederspiegelnd, jene Kunst des beobachtenden bürgerlichen Realismus, welche Cecco und Boccaccio zu ihrer Höhe geführt hatten. Der Florentinische Volks- und Bänkelsänger Antonio Pucci ist der bekannteste Meister in dieser Kleinkunst. Im 15. Jahrhundert verstummte die italienische Poesie für einige Jahrzehnte lang, gerade als ob die Kraft der drei großen Florentiner dem Boden allen Saft entzogen hätten. Nur die Volkskunst Pucci's brachte gegen Ende des Zeitraums noch einen losen leichten und spöttischen Sänger hervor, den witzigen Florentiner Barbier Domenico di Giovanni, gestorben 1448, im Geburtsjahre Lorenzo's de Medici, bekannt unter dem Namen Burchiello, den charakteristischsten Vertreter der burlesken Poesie bis auf den heutigen Tag. Um so reicher blühte die Wissenschaft heran, die Philologie und Altertumskunde, der Humanismus, auf deren Anfänge noch später zurückgekommen werden soll.





Die bürgerlich-gelehrte Poesie in Frankreich, Spanien und den germanischen Ländern.

Die französische Litteratur im 14. und 15. Jahrhundert. Frankreichs politische Kämpfe. Aufschwung der Prosalitteratur. Jean Froissart. Philippe de Comines. Die moralisch-satirische Allegoriendichtung. Alain Chartier. Die burgundische Schule. Der Ritterroman. Antoine de la Sale. Die Lyrik. Karl von Orléans. Olivier Basselin. François Villon. Die spanische Litteratur. Die didaktische Schule. Der Infant Don Juan Manuel. Juan Ruiz von Hita. Rabi de Santob. Pedro Lopez de Ayala. Die höfisch-ritterliche Lyrik am Musenhofe Johannes II. von Castilien. Nachahmung der Provençalen und Italiener. Der Markgraf von Villena. Der Markgraf von Santillana. Juan de Mena. Jorge Manrique. Der Ritterroman. Amadis von Gallien. Palmerin de Oliva. Die bürgerlich-gelehrte Poesie in Deutschland. Das Volkslied. Letzte Ausläufer der ritterlichen Dichtung. Konrad von Würzburg. Oswald von Wolkenstein. Die Anfänge des Meistergesanges. Charakter dieser bürgerlich-gelehrten und didaktischen Poesie. Die allegorische und moralische Lehrdichtung. Von Hadamar von Laber bis zu Ulrich Boner, von Boner bis Sebastian Brant, Johannes Geiler und Pauli. Fortleben des alten Heldengesanges. Übersetzungen ausländischer Ritterromane und Erzählungen. Pfalzgräfin Mechthilde und ihr Kreis: Hartlieb, Niclas von Wyle, Stainhöwel, A. v. Eybe u. s. w. Maximilian I. Sein „Theuerdank“ und „Weißkunig“. Der volkstümliche Schwank. Der Pfaff von Kahlenberg. Till Eulenspiegel. England im Zeitalter Chaucers. Rückblick auf die mittelalterliche Periode, die anglonormannische und neuangelsächsische Poesie. Verschmelzung der anglonormannischen und angelsächsischen Sprache zur englischen Sprache. Vorreformatorische und Renaissancebestrebungen. Wyclif. William Langland, der englische Dante. Chaucer. Chaucer und Boccaccio. Chaucers Entwickelungsgang und Bedeutung. Die Canterbury-Erzählungen. Die Schule Chaucers. Jakob I. von Schottland.

Während die Höhen und Abhänge des italienischen Parnasses in dem Jahrhundert Dante's von hellstem Sonnenglanze umstrahlt sind und auf der Apenninischen Halbinsel ein so lebendiges und reiches neues Geistesleben sich entfaltet, wie nur in den Zeiten einer höchsten Kraft, herrscht in allen übrigen romanischen wie germanischen Ländern mehr eine verdrießlich-graue Dämmerung, aus der vereinzelt eine Lichtgestalt hervortritt. Dem Bürgertum fehlt hier die Freiheit der Bewegung, die politische Macht und Bedeutung, der Reichtum und die Weltverbindungen, wie sie die italienischen Städter besaßen. Sein Geist ist noch nicht entwickelt genug, nicht lebendig und stolz genug, um all die großen Kräfte entfalten zu können, deren ein wahrhaftes und starkes poetisches Schaffen bedarf. Er ist nüchtern und spießbürgerlich, ängstlich und kleinlich und entbehrt des höheren Schwunges. Er muß sich erst in

der Welt zurechtfinden lernen, Kenntnisse und Erkenntnisse sammeln, vor allem einmal erobern, was nützlich zum Leben ist, zum Fortkommen und zur höheren, materiellen wie geistigen Entwickelung. Die Wissenschaft steht darum im höheren Preise als die Poesie. Was sie wert ist, kann man leichter verstehen und ausrechnen, wenn man nur vom Nützlichkeits-standpunkte aus die Schöpfungen des Geistes betrachtet. Die trockene Moral- und Gelehrsamkeitspoesie des 14. und 15. Jahrhunderts läßt vor unserer Phantasie ein Geschlecht erstehen, dem vor allem seine materielle Existenz am Herzen liegt, das in der Politik der Interessen am besten Bescheid weiß und zum erstenmal mit dem gesunden Menschenverstande in der Welt sich umblickt. Andererseits trifft man in den Kreisen der aristokratischen Gesellschaft auf eine Poesie tändelnden Genußlebens, die sich noch einigen Flitterkram aus den Tagen der Troubadourherrlichkeit als Maskenputz bewahrt hat. Vor allem aber fehlt es der Poesie dieser Zeit fast ganz an Charakterköpfen und Einzelpersönlichkeiten, an nennenswerten Namen; nur wo das bürgerliche Element und der Geist der neuen Zeit kräftiger zum Durchbruch kommt, wie in England, steht noch ein Chaucer auf, der sich neben Boccaccio sehen lassen darf, und Frankreich besitzt wenigstens seinen François Villon.

Frankreich im 14. und 15. Jahrhundert.

Am Anfange des Zeitraumes steht die Königsgestalt Philipps des Schönen, am Ende die Ludwigs XI., — beide entschlossene, praktische, nur auf ihren Vorteil bedachte Geister, die, ohne Scheu vor irgend welchem Mittel, mit List und Grausamkeit, im Verein mit dem aufstrebenden dritten Stande, die Macht des großen Adels und der Ritter brechen und die Königs-herrschaft in Frankreich fest gründen. Das Erwachen höheren Geisteslebens, des Freiheits- und Selbständigkeitsgefühles bei Bürgern und Bauern zeigt sich auch in großartigen Bürger- und Bauernaufständen; man will nicht länger der sinnlosen Verschwendung der Fürsten und Großen opfern, und „Jacques Bonhomme“ zieht mit Sense und Dreschflegel umher, brennt die Schlösser nieder, und das Wort „la Jacquerie“ hat noch heute einen düster-roten Klang in der Weltgeschichte. Schlachtennamen wie Crecy und Poitiers und Azincourt schlagen an unser Ohr. In jahrhundertlangem Kriege ringen Frankreich und England miteinander, denn schon ist der nationale Gedanke in Frankreich stark genug, daß man sich nicht eine fremde Dynastie auf-drängen lassen will. Wohl muß es seinen Stolz furchtbar büßen und gerät an den Rand des äußersten Verderbens, drängt aber doch zuletzt den furchtbaren Gegner vom Boden der Heimat wieder fort. Und keine Gestalt leuchtet aus



Burgundisches Brevier.

Manuskript des 15. Jahrhunderts.

Als Probe der Miniaturmalerei, Schönschreibe- und Buchausstattungskunst, welche gegen Ausgang des Mittelalters in Burgund unter dem Schutze der litteratur- und kulturfreundlichen burgundischen Herzöge, besonders Philipps des Guten, noch einmal einen so großen Aufschwung genommen hatte. (Aus Publ. of the Pal. Soc. of London.)

dieser Zeit heller hervor als die halb sagenhafte der Jungfrau von Orléans, des Bauernmädchens von Dom Remy. Wie in Italien so hat sich auch in Frankreich alles in wirre Kämpfe und Unordnungen aufgelöst, und Not und Schrecken herrschen an allen Enden. Aber die Männer dieses Jahrhunderts rufen eigentlich gar nicht so sehr den Eindruck der Kümmernis und Niedergeschlagenheit hervor. Sie besitzen schon etwas von der erstaunlichen Lebenskraft und Lebensfreude der Männer der Renaissance. Ein fröhliches und sorgloses Lachen auf den Lippen, machen sie nicht viel Geschrei, wenn's ans Sterben geht, und sehr gefühlvoll zeigen sie sich auch nicht bei den Leiden anderer. Ein Villon schlägt im Anblick des Galgens, an dem er aufgeknüpft werden soll, einen lustigen Purzelbaum, und all die Grausamkeiten eines Ludwigs XI. erzählt ein Commines mit der Gemütsruhe eines Mannes, der solche Dinge für höchst natürlich und selbstverständlich ansieht. Ein ziemlich verrohtes Geschlecht, tapfer und rauflustig, sorglos und heiter, genußgierig vor allem anderen und schlau und verschlagen im Kampf um seine materiellen Interessen. Aber es steckt so viel Intelligenz in ihm und geistige Regsamkeit, daß man um seine Zukunft nicht besorgt zu sein braucht.

Die bewegte Zeit bringt wie in Italien ein paar große Geschichtsschreiber, Geschichtsschreiber schon im modernen Sinne hervor, und die wissenschaftliche Prosa kommt dabei besonders gut zum Gedeihen. Frankreich ist die eigentliche Heimat der Memoirenschreiber, und gleich seine ersten echten Historiker haben ihre Schriften nicht mühsam aus Bibliothekenstaub zusammengebacken, alte Vergangenheitsgeschichten am Arbeitstisch kompiliert, sondern als Männer der That und der Feder teilnehmend an den Ereignissen, die sie uns schildern, lassen sie uns die rechte frische Luft des Lebens atmen. Der gesunde Menschenverstand gilt hier mehr als die Gelehrsamkeit, und es gehört zu den größten Vorteilen der französischen Bildung, daß sich hier, ganz anders als in Deutschland, die Wissenschaft in den Dienst des Lebens und der Allgemeinheit stellte, sich nicht dünkelhaft, wie vielfach bei uns, von der großen „Masse“ abwandte und in dumpfer Studierstube, ohne Verständnis für die tiefsten und unmittelbarsten geistigen Bedürfnisse des Volkes in engherziger Pedanterie verkam. Vier große Denkmäler stehen am Anfang der altfranzösischen Prosalitteratur: aus dem Mittelalter stammen noch Villehardouins (gest. 1213) Memoirenwerk „Die Eroberung Konstantinopels“, welche im Jahre 1204 französischen Rittern im Verein mit den Venetianern gelungen war, und des loyalen, guten und frommen Joinvilles „Leben Ludwigs IX.“ Im 14. Jahrhundert gesellt sich ihnen der leichtblütige Jean Froissart zu, geb. 1337 zu Valenciaues, gestorben 1400 oder 1419 als Kanoniker zu Chimay, der nur aus Versehen in den Priesterrock geraten war. Ganz anderen Ruhm als seine eleganten lyrischen und seine lyrisch-allegorischen Gedichte, als sein romanartiger „Melyador“,



Seite aus einer durch ihre schönen Miniaturen ausgezeichneten französischen Handschrift, wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts: Chronicon Gallicum.

Darstellung der antiken Geschichte in altem Französisch. Auf dem vorliegenden Blatt beginnt die Erzählung von Troja.

Rom, Bibliotheca casanalense. (Vergl. Facsimili di antichi manoscritti. Rom 1891.)

den er aus den Poesien des Herzogs Wenzel von Brabant und den eigenen zusammenstellte, verschafften ihm seine mit größter Unparteilichkeit und gewandt erzählten Chroniken von Frankreich, England, Schottland, Spanien und der Bretagne, die Geschichte der Jahre 1322 bis 1400 umfassend, lebendige Sittengemälde der damaligen Zeit. Mit weniger Geschick setzte Montrelet (1400 bis 1444) sein Werk fort. Hundert Jahre später schrieb Philippe de Comines, der skrupellose und gewandte Helfershelfer Ludwigs XI. (geb. um 1445, gest. 1509) seine Memoiren, das Werk eines echten Staatsmannes, voller Lebensklugheit und Erfahrung. Ganz anders als Froissart trachtet er in der Wesen Tiefe hinein und mehr als durch äußere Begebenheiten zu unterhalten, will er uns den inneren Zusammenhang der Dinge verstehen lassen. Der Weg von Froissart bis zu Comines bedeutet einen großen Fortschritt in der Entwickelung der französischen Bildung zur geistigen Reife, vom Mittelalter zur Renaissance.



Jean Froissart,
seine Chroniken dem Könige überreichend.
(Nach Lacroix.)

Die Modedichtung der Zeit kehrt eine nüchterne Gelehrsamkeit hervor und will auch in Frankreich vor allem mit ihrem Wissen prunken, bessern und bekehren, satirisieren und moralisieren. Der Roman von der Rose hat die Allegorie in die Litteratur eingeführt und wie in der italienischen Poesie, wo die Allegorie wenigstens wahrhaft groß aufgefaßt wurde, wimmelt es nun auch bei den französischen Vettern von allerhand verpersönlichten Begriffen. Frau Liebe, Frau Tugend, Frau Falschheit, Frau Höflichkeit, an allen Ecken und Enden. Während aber die allegorisch-moralische Poesie der Italiener einen stärkeren religiös-philosophischen Charakter trägt, atmet sie bei den Franzosen mehr einen gesellschaftlichen höfischen Geist und beschäftigt sich mit Staatswissenschaft und ähnlichem, sowie mit den Gegenständen eines Komplimentierbuches. Die Galanterie ist in ihr zu Hause, aber auch der Spott. Alain Chartrier (1390 bis 1433), Hofdichter Karls VII., ein guter Patriot und ein Mann von praktischer Lebensweisheit, ein klarer und nüchtern verständiger Formalist, schreibt u. a. ein Brevier für den Adel und einen moralischen Roman:



enuiron troys cens combatans anglois desquelz fut lung dieulx des fre
res du conte de suffort lequel conte auecques luy son autre frere le
seigneur de la poulle furent faictz prisonniers et de leurs autres
gens Jusques a soixante hommes ou au dessus Ainsi doncques ceste
ville et chasteau de iargueaulx conquise et subiuguee comme
dit est lesd. francoys se raffreschirent dedans icelle tout a leur
aise Et apres eulx partans de la allerent a meung qui tantost
len fist obeissance / et dautre part furent les angloys qui teno
ient la ferte hubert / et se bouterent tous ensemble a boisgensy
Jusques auquel lieu ilz furent chassez et poursuyuis des franc

Verlag: J. Neumann, Neudamm.

…ite aus einer französischen Handschrift des 16. Jahrh., aus dem 2. Bd. der Chronique von Montrelet. *Pariser Nationalbibl.* (Nach Silvestre, Univ. Palaeogr.)

„Das Buch der vier Damen.“ Was er erstrebte, führten die burgundischen Dichter, welche an den prachtliebenden Höfen Philipps des Guten (1419 bis 1467) und Karls des Kühnen (1467—77) fröhliche Tage feierten, mit noch besserem Gelingen aus. Sie stehen bereits unter den Einflüssen des aufblühenden Humanismus, und das Studium der klassischen Wissenschaft



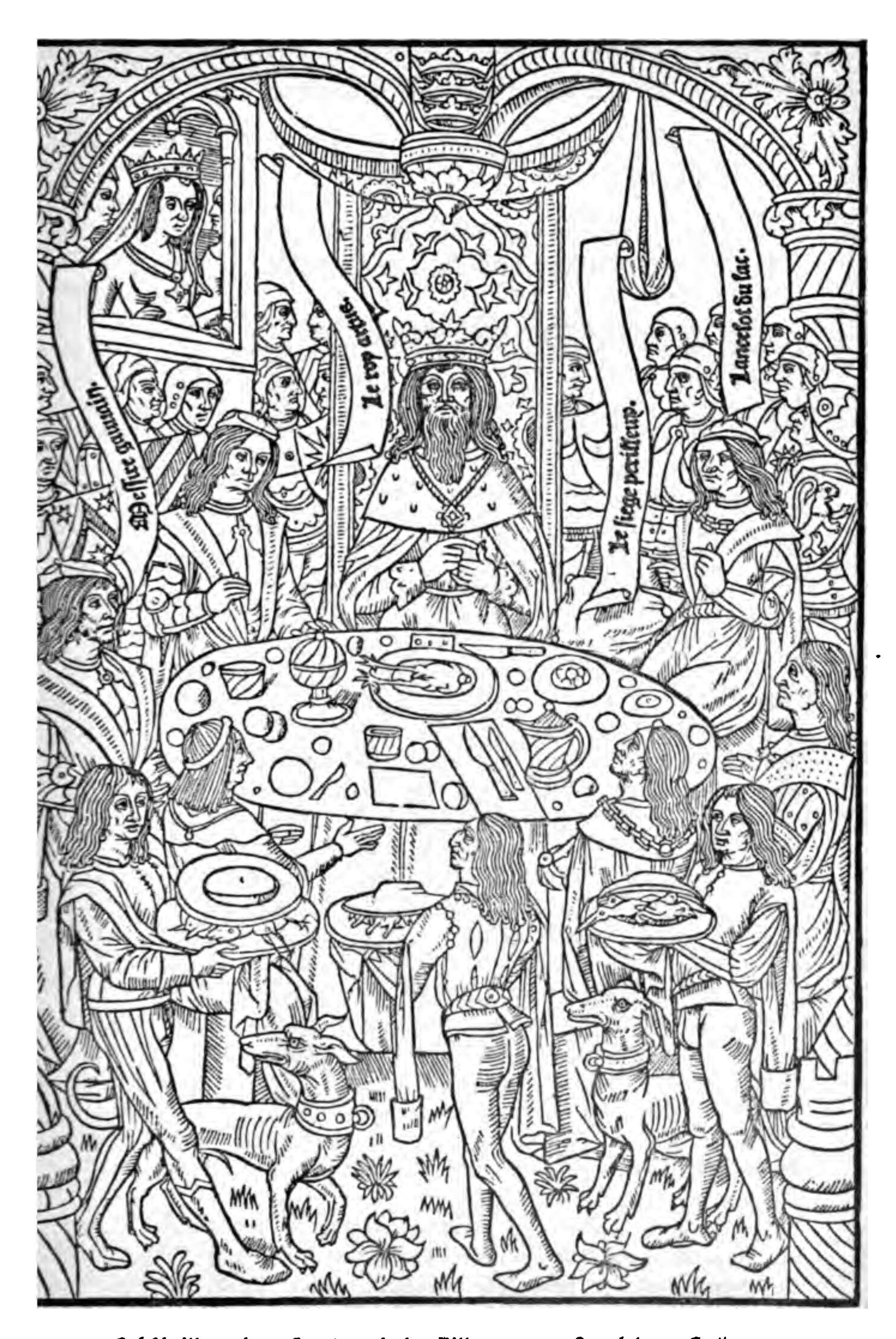
Holzschnitt aus der ersten Ausgabe der Werke Alain Chartiers,
von dem Pariser Drucker Pierre le Baron 1489 hergestellt. (Aus Thierry Poux, a. a. O.)

hat ihre trockene Gelehrtenphantasie mit einem bunten Reigen mythologischer Gestalten angefüllt. Die burgundische Schule verrät die Vorliebe der Zeit für allerlei Philologisches: grammatikalische Reize, kostbare griechische und lateinische Fremdwörter, gespreizten Satzbau und Reimspiele bei dürftigem Inhalt. Galante herkömmliche Liebeslyrik. Satirische Verspottung der

Zeitgenossen und der damaligen Zustände, — moralisierende Predigtpoesie. Könige und Fürsten haben schon eine Art Hofpoesie heranwachsen lassen, die sich in schmeichlerischen Lobreden gefällt, und in jenem deklamatorischen Geist, der auch am Hofe Ludwigs XIV. am willkommensten war. „Rhétoriqueurs“ nennen sich die Dichter, und ihren Stolz setzen sie vor allem auf ihr Wissen. Auch sie wollen gern als Politiker und Geschichtsschreiber etwas bedeuten. Im ganzen aber hält man noch stark am Geist des Spätmittelalters fest, und was aus der Bekanntschaft mit der Antike in ihre Poesie hineinfließt, macht einen etwas wunderlichen Eindruck, etwa wie die Jugendpoesie Boccaccio's. Pierre Michault läßt in seiner „Hofzucht“ (1466) die Üppigkeit, den Zorn und die Falschheit auftreten und den Fürsten ironisch gemeinte Ratschläge erteilen, und in seinem „Danse des aveugles“ stellt er das Leben als einen Tanz dar, zu dem drei Blinde, Amour, Fortune und Mort den Takt schlagen. In allegorischem Stile erzählte man die Lebensgeschichte berühmter Zeitgenossen, so Olivier de la Marche (1422—1501), der in dem „Chevalier délibéré“ das Leben und die Thaten Karls des Kühnen, seines Herrn, darstellte, Georges Chastelain aus Gent („Chronik der Herzöge von Burgund“), Jean le Maire (1473—1548), der letzte unter den Häuptern der burgundischen Schule u. a.

Schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts hatte man zuerst angefangen, die alten Versromane von König Artus und Karl dem Großen und ihren Paladinen, sowie die christlichen Legenden in Prosa umzuschreiben. Der echte Ritterroman mit seinem Helden ohne Furcht und Tadel, der nach tausend wunderbaren Abenteuern endlich die geliebte Prinzessin und irgend ein fabelhaftes Königreich erobert, wird zur Lieblingslektüre der gesamten Leserwelt. Zu den alten von früher her bekannten Gestalten gesellen sich neue Herren, und in staunender Bewunderung dieser aufgeputzten und erlogenen Idealfigürchen sucht sich die ritterliche Welt über die wahren Verhältnisse der Gegenwart hinwegzutäuschen. Der Roman „Perceforest“ läßt erkennen, wie alles leere Form und äußerer Anstand geworden war. Nur der geistreiche Antoine de la Sale (1398—1461) wagte es, die herkömmliche Zauber- und Abenteuerwelt zu verlassen, sich in seiner „Hystoyre et plaisante Chronicque du petit Jehan de Saintré“ auf den Boden der Wirklichkeit zu stellen und den Ritter seiner Zeit realistisch zu schildern, nicht im Kampf gegen Zauberer, Drachen, Riesen und Zwerge, sondern im Kampf mit seinesgleichen, ausgerüstet mit gewöhnlicher Mannesstärke und gewöhnlichen menschlichen Eigenschaften. Vielleicht verfaßte Antoine de la Sale auch die „Cent nouvelles nouvelles“, das französische Decamerone, das zu den meistgelesenen Büchern des 15. Jahrhunderts gehörte.

Nicht besser stand's um die lyrische Poesie. Dem Modegeschmack der höheren Gesellschaft sagten die galanten und zierlich glatten, leicht ge-



Holzschnitt aus der ersten Ausgabe des Ritterromanes „Lanzelot vom See“.
ste Band, aus dem das obenstehende Bild stammt, wurde zu Rouen von dem Drucker Jean le Bourgeois
ember 1488 fertig gedruckt, der zweite Band im September desselben Jahres zu Paris von Jean du Pré.
Das Bild stellt König Artus' Tafelrunde dar. (S. Thierry Poux, a. a. O.)

fälligen Verse des Herzogs Karl von Orléans (1391—1465) mit allen ihren allegorischen Bildern und Vorstellungen zu: eine höfliche Damenpoesie, die hübsche Schmeicheleien zu sagen und geistreich zu tändeln weiß. Olivier Basselin, ein französischer Volksdichter, um 1440 Walkmüller in Val de Vire in der Normandie, der tapfer gegen die Engländer focht und 1450 bei Formigny von ihnen erschlagen sein soll, sang Lieder von den Freuden des Weins und der Geselligkeit und patriotische Kampflieder, nach der Heimat des Sängers Vaudevires genannt; als Vaudeville (= Liederspiel) vererbt, erhielt sich das Wort in der Litteratur- und Theatergeschichte. Aber nur etwa ein halbes Dutzend von diesen Vaudevires ist uns überliefert, und die unter dem Namen Basselins früher bekannten Gedichte stammen in Wahrheit nach den Untersuchungen Gaste's aus der Feder des Advokaten Jean le Houx (gest. 1616).

Die einzige bedeutende und eigenartige Dichternatur dieser Zeit erstand für Frankreich in dem genialen François Villon, einem Poeten von stark ausgeprägtem Ichgefühl, der vermöge dieser seiner Kraft dem modernen Individualismus in der französischen Kunst Bahn bricht und darum am nächsten an die großen Italiener und Chaucer heran reicht. Er steht nicht mehr wie die Troubadours und Trouvères, wie auch sein Zeitgenosse und Beschützer Karl von Orléans, der letzte Trouvère, unter dem Zwang von Herkömmlichkeiten und festen Satzungen, schreibt nicht mehr wie diese eine Gesellschaftspoesie, die Poesie eines Standes und einer Masse, sondern mehr wie ein Dante und Petrarca eine Ichlyrik, eine Lyrik seines Herzens und tiefsten innersten Empfindens, mögen die Elemente der alten Kunst auch noch nicht ganz davon gewichen sein. Als ein Einziger, als eine Persönlichkeit kommt auch Villon, der wie Dante und Petrarca, wie Boccaccio und Chaucer die realistischen Bestrebungen dieser Zeit, das Streben nach scharfer sinnlicher Bildlichkeit auf der Höhe zeigt. Wie lebendig und bezeichnend ist nicht sein Ausdruck, wenn er von sich sagt, daß man ihn geschlagen habe, wie man Wäsche schlägt, und seinen am Galgen hangenden, von Vögeln zerpickten Leichnam mit einem Fingerhut vergleicht. Mit seinem auf die Darstellungen des Alltäglichen und Niederen, Rohen und Derben gerichteten Realismus ist er ein echter Vertreter der bürgerlichen Poesie dieser Zeit und all ihrer Hinneigung zum Obscönen und Unflätigen; die plumpe wüste Genußsucht des Zeitalters spiegelt sich in seinem Charakter und seiner Poesie wieder, und der überschäumende Lebensdrang, die Ichkraft und die Ichsucht der anbrechenden Renaissance.

Der eigentliche Name des Dichters steht noch immer nicht fest, nur sein Vorname François; François Corbueil vielleicht, und Villon, soviel wie Gauner, wie er selber sich einigemale nennt, könnte wohl nur ein Ehrentitel sein, den ihm seine Genossen beigelegt haben. Denn ein rechter Gauner ist unser Dichter gewesen. Das Licht der Welt erblickte er im

Jahre 1431 zu Paris „in der Nähe von Ponthoise“ als Sohn sehr armer Eltern. Frühzeitig entwickelte sich seine derbe Genußsucht und der Hang zu einem üppigen ausschweifenden Leben. „Am warmen Herd im reich mit Teppichen belegten Zimmer, auf üppigem Flaum gelagert wie ein wohlgenährter Domherr, an der Seite der blassen, zarten, zärtlichen und reich geschmückten Dame Sidonie, bei Tag und Nacht trunken vom süßen, gewürzten Weine, lachen, tändeln, herzen und spielen: nur ein Glück giebt es, dem Genusse zu leben.“ Auf der Pariser Universität suchte sich der arme Schlucker seinen Lebensunterhalt zu erwerben, so gut es eben gehen wollte: „vorn und hinten zu betrügen, war er ein geschickter Herr.“ Unglückliche Liebe brach seine letzte moralische Widerstandskraft, sowie eine entehrende Strafe, zu der er wahrscheinlich wegen irgend einer unvorsichtigen religiösen Äußerung

Le grant testament villon/et le petit. Son codicille. Le iargon ⁊ ses balades



Titelblatt der ersten datierten Ausgabe von Villons Gedichten,
welche der Pariser Drucker Pierre Levet 1489 veröffentlichte.
(Aus Thierry Poux, a. a. O.)

verurteilt wurde. Das Gericht hatte ihn zum Staubbesen verurteilt. Das schrecklichste und schmachvollste Jahr seines Lebens wurde das Jahr 1457. Während er im Schlamm niedrigster Liebschaften versank, wie er sie in der Ballade von der dicken Margot besingt, machte er zugleich an der Spitze von fünf bis sechs Gesellen die Landstraßen in der Nähe von Paris unsicher und wurde, gefangen genommen, zum Tode verurteilt. Doch auf die Fürsprache Karls von Orléans begnügte man sich, ihn zu verbannen, und der Dichter führte mehrere Jahre lang ein unstätes Wanderleben. 1461 verbüßte er noch einmal eine schreckliche Kerkerhaft, aus der ihn Ludwig XI., der soeben den Königsthron von Frankreich bestiegen hatte, befreite. Seine letzten Lebensjahre und das Jahr seines Todes sind in tiefes Dunkel gehüllt. Vielleicht hatte er sich unter dem Schutze des Abtes von Saint Maissant du Poitou in dessen Kloster zurückgezogen, um dort der Beschaulichkeit zu pflegen. Hier soll er die Passionsspiele zur Unterhaltung des Volkes im Dialekt seiner Provinz aufgeführt haben, was um so wahrscheinlicher klingt, als auch sonst Spuren auf eine dramatische und schauspielerische Thätigkeit Meister François' hinweisen. Eine an Gegensätzen reiche Natur; im Angesichte des Galgens spottete er übermütig:

> Je suis François, dont ce me poise,
> Né de Paris emprès Ponthoise,
> Or d'une corde d'une toise
> Saura mon col, que mon cule poise,

und zu gleicher Zeit ringt sich ein Gebet von seinen Lippen:

> O Mensch, o Bruder, machst du hier einst Rast,
> Verhärte nicht dein Herz vor unserer Pein,
> Denn wenn du Mitleid mit uns Armen hast,
> Wird Gott der Herr dir einst gewogen sein.
> Hier hängen wir so stücker acht, auch neun,
> Ach, unser Fleisch, einst unser liebst Ergötzen,
> Jetzt ist es längst verfault und hängt in Fetzen
> Samt unsern Knochen, fast zu Staub zerfallen;
> Doch wolle keiner seinen Witz dran wetzen —
> Nein, bittet Gott, daß er verzeih' uns allen!

> Mißachte, Bruder, nicht dies unser Flehn;
> Du weißt ja, der du unser Bruder bist,
> Obgleich uns nach Gesetz und Recht geschehn,
> Daß nicht ein jeder Mensch vernünftig ist.
> Verwende Dich von Herzen als ein Christ
> Beim Sohn der Jungfrau, daß er seine Gnade,
> Da wir nun tot sind, auch auf uns entlade
> Und uns behüte vor des Satans Krallen.
> Die Seele, Bruder, stirbt nicht mit am Rade —
> Ja, bittet Gott, daß er verzeih' uns allen!

Märzregen haben unsern Leib zerspült,
Die Sonne uns geschwärzt und ausgedörrt.
Kräh'n, Raben uns die Augen ausgewühlt,
Uns Bart und Brauen aus der Haut gezerrt!
Niemals, kein Stündchen Ruh' am warmen Herd;
Nur wipp und wapp, und immer wipp-wapp wieder,
Umschwärmt von Kräh'n, die Winde um die Glieder,
Zerhackt, zerlöcherter als Hosenschnallen!
Ja, vor uns Brüdern seid ihr sicher, Brüder;
Doch bittet Gott, daß er verzeih' uns allen!
(Übersetzung von Richard Dehmel.)

Die spanische Poesie.

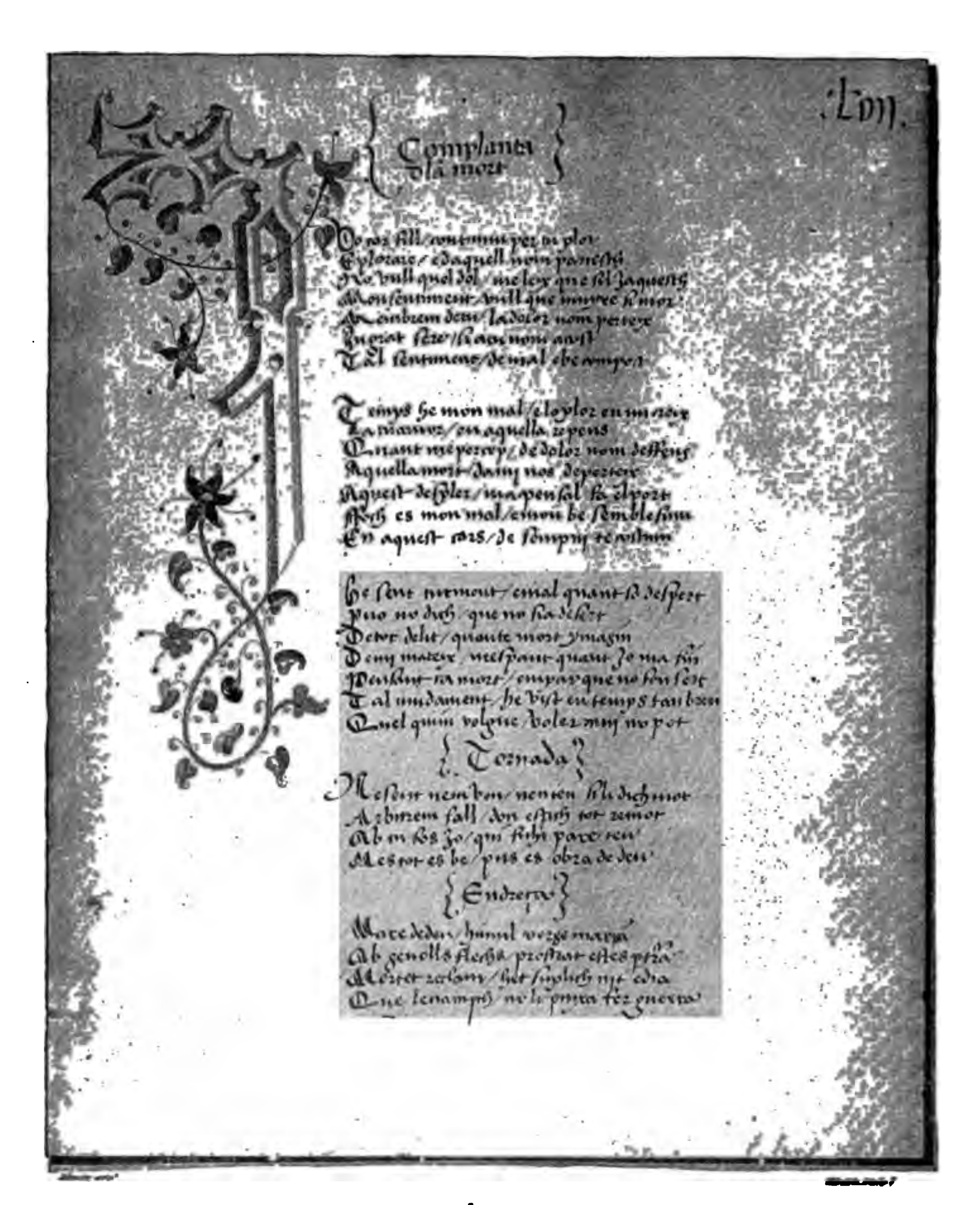
In der Mitte des 13. Jahrhunderts etwa ist die spanische Poesie aus den ersten Kinderjahren herausgetreten, und sucht sich nun mit der Sucht des Knaben nach erster Verstandesbethätigung reflektierend in die Erscheinungen der Außenwelt hineinzufinden. Wie überall macht sich eine gewisse Skepsis und Vernünftelei geltend, die Sucht zu begreifen und zu wissen, — die didaktische Poesie blüht auf, aber eine Poesie, welche in der Entwickelung hinter der italienischen zurückgeblieben ist und einen noch ziemlich strengen mittelalterlichen Charakter aufweist. Der Infant Don Juan Manuel, ein mächtiger Vasall der Krone Castilien (1282—1347), schreibt in gewählter Prosa seinen „Grafen Lucanor“, eine Sammlung von kleinen moralisch zugespitzten Erzählungen und Anekdoten, die teilweise von orientalischer Herkunft, auf bekannten Wegen sich über die ganze mittelalterliche Welt verbreitet hatten. Ein rechter Weltmann, der die Sachen sieht, wie sie sind, fein und klug, niemals überwältigt von den Gefühlen des Herzens oder von den Flügeln der Phantasie von festem Boden in die Lüfte emporgerissen. Und etwa um dieselbe Zeit ergeht sich die „lose Priestermuse“ des Juan Ruiz von Hita in lockeren Schwänken und Späßen, um sich gleich darauf mit inbrünstigem Gebet der Asketik in die Arme zu werfen; Juan Ruiz ragt nach dem Urteile Ticknors durch seine „überaus reiche Erfindungskraft, durch lebendige Anschauung und treffende Abbildung der Charaktere und Sitten, durch immerfort kurzweilige Beweglichkeit und dramatische Steigerung im Fortgange der dichterischen Entwickelung, durch kräftige Behandlung des Apologs, durch den poetischen Jubel hinreißender Scherze und überaus glückliche Kombination nicht allein über den Prinzen Manuel und andere früheren spanischen Dichter, sondern über die meisten Dichter des Mittelalters überhaupt empor“. Seine didaktischen und moralisch-allegorischen, bald mutwilligen, bald frommen Poesien, in denen er sich bald keuschem Ernst, bald zuchtlosem Spaß hingiebt, greifen oft kühn die römische Kurie und ihre Bestechlichkeit an und sind während einer über den gefährlichen Skeptiker verhängten kirch-



Seite aus einem Psalter zum Gebrauche Alfonso's V., Königs von Aragon (1416—1458).
Als Probe der Manuskriptmalerei dieser Zeit. (Aus Publ. of the Pal. Soc. of London.)

lichen Haft, etwa zwischen den Jahren 1337 und 1350 entstanden. Pedro der Grausame läßt sich von einem Juden aus Carrion, dem Rabi de Santob, in einem 476 Verse enthaltenden didaktischen Gedicht Ratschläge und Lehren erteilen, Mahnungen, wie sein Vater, Alfons XI., weise zu leben, und noch eingehender beschäftigt sich Pedro Lopez de Ayala (1332—1407) in seinen „Palastreimen“ mit den Pflichten und Aufgaben eines Regenten. Auch an dem beliebten und in allen Ländern gepflegten „Totentanzgedicht“ fehlt es nicht.

Für die Entwickelung der Poesie geschieht einstweilen auf der Pyrenäischen Halbinsel noch so gut wie nichts. Wenig selbständig und eigenartig, wenig bedeutend schreitet die spanische Muse bescheiden hinter denen Frankreichs und Italiens hinterdrein. Während hier der dritte Stand bereits der Poesie den Stempel seines Geistes aufgedrückt hat und allerhand neue Stoffe und Empfindungen aufgetaucht sind, wird dort die Kunst und höhere Bildung fast ausschließlich noch von den Rittern und der Hofgesellschaft getragen. Der Geist der Troubadourpoesie erhält sich am längsten auf dem Boden Spaniens lebendig. Frühzeitig hatte er bereits Eingang gefunden, infolge der Ähnlichkeit der Sprachen und der Nähe der Länder. Es kamen politische Verbindungen hinzu. 1092 war die Herrschaft über die Provence durch Heirat an die Grafen von Barcelona übergegangen und Scharen von Troubadours wallten zu dem neuen Fürstenhofe, der 1137 sein Reich auch über Arragonien ausgedehnt hatte. Nach den Albigenserkriegen fanden die provençalischen Sänger hier die gastlichste Aufnahme, und als man in Toulouse durch Einführung der Blumenspiele 1324 die erstorbene „heitere Kunst“ zu neuem Leben wieder aufwecken wollte, da machten sich in Barcelona einige Zeit darauf ganz ähnliche Bestrebungen geltend. Die katalonische Mundart ist der kastilischen noch nicht unterlegen und verschiedene Troubadours, darunter ein Ausias March (gest. um 1460) und Jaume Roig (gest. 1478), bedienen sich ihrer, ohne schließlich den Verfall aufhalten zu können. Zuletzt fangen auch die Dichter von Valencia an, in dem kraftvollen und stolzen Kastilischen Verse zu schreiben. Am Musenhof Johanns II von Kastilien schwelgte man in der Nachahmung der Troubadours und, zugleich beherrscht vom Geist der zeitgenössischen italienischen Poeten, in einer „höheren Dichtung“ voll von Gelehrsamkeit, mythologischen Anspielungen und all dem Firlefanz preziöser Spielereien. Man liebte seltsame schwierige Formen, dunkle Reden und wollte auch gern mit dem, was man in den Büchern gelesen, prunken, und so ein Gedicht mußte die Schweißtropfen anständiger Mühe und rechtschaffenen Fleißes dick auf der Stirn tragen. Johann, freilich ein politisch erbärmlicher, haltloser und schwacher Charakter, huldigte doch als ein Mann von feiner gelehrter Bildung als ein begeisterter Freund und Schützer, der Kunst und den Wissenschaften. Er selber dichtete Minnelieder nach der



Seite aus einer Handschrift des Cancionero von Baena.

Paris, Nationalbibliothek. (Nach Silvestre.)

(Die sogenannte Cancioneros oder „Liederbücher“ sind umfangreiche, wenn auch ordnungslose Sammlungen der Poesien Johanns II., Santillana's und von deren Zeitgenossen. Unter den zahlreichen anonymen Gedichten auch solche von volkstümlichem Charakter. Der älteste, zwischen 1449 und 1452 entstandene Cancionero ist der des Baena, eines getauften Juden und Sekretärs Johanns II. Andere stammen von Lope de Estuñiga und Martinez de Burgos (1464) her, die umfassendste Sammlung, „el Cancionero general“ von Fernando de Castillo (1511), die oft nachgedruckt worden ist.)

Cantigas alfon: aluares:



Johan alfonso: de baena: lo compuso: con gracia plena:

Faksimile einer Seite aus einer Handschrift des Cancioneros des Johann Alfonso de Baena.
Spanische Handschrift aus dem 15. Jahrhundert, jetzt in der Pariser Nationalbibliothek befindlich.
(Siehe Silvestre. Univ. Palaeogr.)
Die Seite enthält Poesien des Alfonso Alvarez de Villasandino.

bekannten Schablone, und so erfaßte ein poetischer Taumel alle Höflingsseelen, und jeder lieferte ein redliches Pensum Verse ab. Eine Flut von Gedichten überschwemmte das Land. An der Spitze dieser Dichter marschieren die Markgrafen von Villena (1384—1434) und Santillana (1398—1458), Juan de Mena (1411—1456) und Jorque Manrique, der letztgenannte, einer von den wenigen, denen noch ein natürlicheres und echteres Empfinden innewohnte. Der Marquis von Santillana, Jñigo Lopez de Mendoza, gleich bedeutend als Feldherr und Staatsmann, als Gelehrter und Künstler, führte die spanische Poesie unter das Joch der italienischen und begründete jene höfische und unnationale Schule, jene Schule des äußeren Formalismus und des gelehrten Akademikertums, die sich in Gegensatz zu dem Volksgeist stellte und erst nach bitterem und langem Kampfe von diesem überwältigt wurde, lange Zeit großen Einfluß ausübte und darum immerhin einiges zu den Bestandteilen beitrug, „aus denen im 16. Jahrhundert die eigentliche spanische Litteratur zu einem reich geschmückten Palaste und Zauberschlosse erbaut worden ist". Auch das italienische Sonett erobert sich mit Santillana das Bürgerrecht in der spanischen Poesie. Schärfer noch als bei Santillana verrät sich der eigentliche Charakter der Schule in den Schöpfungen des Dantenachahmers Juan de Mena mit ihren gezierten Wortspielen und ihrer Schaustellung überflüssiger Gelehrsamkeit, ihren allegorischen und moralischen Frostigkeiten. Bunt durcheinander folgen jenen die bald schmachtenden, bald glühenden Minnesänger und Troubadournachtreter Macias der Verliebte, besonders um seines romantischen, echt troubadourhaften Liebens und Sterbens viel gefeiert, Rodriguez del Padron, Garci Sanchez von Badajoz, Alonzo von Catagena, Fernan Perez de Guzman, der Baccalaureus Alonzo de la Torre, Alvar Garcia de Santa Maria, Alfons Alvarez de Villasandino, Franzisco Imperial, Diego de San Pedro u. s. w. u. s. w. Wenn diese sich von der Mode der Zeit fern halten, nicht mit spitzfindigen Spielereien abgeben und der Empfindung des Herzens freien Lauf lassen, dann gelingt ihnen wohl hier und da ein Lied, das auch noch heute unser Mitgefühl erwecken kann.

Während von Italien die gelehrte moralisch-allegorische Dichtung nach Spanien herüberbringt, kommt als Unterhaltungslektüre von Frankreich der Ritterroman und erfährt eine eigenartige Umgestaltung, eine Vertiefung seines künstlerischen Wertes. Er entfaltet sich hier infolge des so hervorragenden chevaleresken Geistes des Volkes in seiner reinsten und verhältnismäßig edelsten Form, so daß Spanien als das eigentliche Heimatland des Ritterromanes angesehen werden muß. Es lebte im Volke und in der Gesellschaft der feodale Geist des Mittelalters noch stark genug fort, stärker als irgendwo anders, daß man nicht ohne wahre Ergriffenheit, ohne glaubensvolle Inbrunst diese ritterlichen Helden zum Kampf für die unter-

drückte Unschuld ausziehen sah. Die Worte Ehre, Treue und Liebe, der Name Gottes, des Königs und der angebeteten Dame, — das alles weckte in der Seele jedes Spaniers heilige Schauer der Ehrfurcht, wie es noch Jahrhunderte später der Fall war. Der mittelalterlich-ritterliche Geist hatte eben nirgends so feste Wurzeln geschlagen, wie in Spanien. Der gute ritterliche Narr Suero de Quiñones, ein Ahnherr des Don Quijote, versperrt mit treuen Gesellen zu Ehren seiner Dame 1434 die Brücke bei Orbigo gegen alle ankommenden Ritter, und ganz Spanien erzählt mit Begeisterung von den 88 Rittern, die seine Herausforderung annehmen, den Hunderten von Rennen und den 66 gebrochenen Lanzen. Da mußte man auch noch Sinn haben für die wilden Phantasien der ganz idealistischen Ritterromane, an deren Spitze als Ahnherr der unübertroffene „Amadis von Gaula" schreitet, eine Dichtung, vor der selber Cervantes seine Verbeugung macht und welche immerhin mancherlei echt künstlerische Schönheiten enthält und sich der Welt noch als Lehrbuch der Galanterie, feinen Sitte und Höflichkeit empfahl. Der Verfasser glaubte eben an die Ideale, die er in seinem Buche verherrlichte. Ein portugiesischer Ritter Vasco de Lobeira (gest. 1403) schrieb den Amadis, aber die portugiesische Urschrift ist verloren gegangen, und man kennt das Werk nur noch aus der spanischen Übersetzung des Garcia Ordoñez de Montalvo, die aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts stammt. Verschiedene von früher bekannte Motive wird man in dem Roman wiederfinden, der gewissermaßen als ein Niederschlag aller mittelalterlichen Rittererzählungen angesehen werden kann. Amadis, der uneheliche Sohn einer britischen Königstochter und des französischen Königs Perion, hilflos am Meeresstrande ausgesetzt, von schottischen Rittern aufgefunden und erzogen, verliebt sich, zum Jüngling herangereift, in Oriana, die Tochter des englischen Königs Lisuarte, und entführt sie. Seine Mutter hat inzwischen den Jugendgeliebten geheiratet und einen zweiten Knaben an das Licht der Welt gebracht, Galcor. Die fabelhafte Erzählung der Abenteuer der beiden Brüder, die, ohne daß sie sich kennen, vielfach in Berührung miteinander kommen, wunderbarste Helden- und Zaubergeschichten, die kein Ende nehmen, füllen die umfangreiche Dichtung aus, bis sich Amadis schließlich mit seiner geliebten Oriana unter Zustimmung Lisuartes öffentlich vermählen darf. Wenigen Büchern ward so große Verbreitung und Bewunderung zu teil, wie der Arbeit Montalvo's, die, in alle Sprachen übersetzt, lange Zeit für eines der größten Kunstwerke angesehen wurde, bis Cervantes seinen „Don Quijote" schrieb und dem mittelalterlichen Roman das Ideal des modernen Romanes entgegensetzte. Der Amadis hat Hunderte von Fortsetzungen und Nachahmungen entstehen lassen, große und umfangreiche Romancyklen, die sich mit den Schicksalen aller Personen des Amadis weiter beschäftigen, sowie mit seiner ganzen Nachkommenschaft. An Beliebtheit

wetteifern mit ihm konnte nur noch Luis Hurtado's Roman von dem großen „Palmerin de Oliva", der gleichfalls unzähligemale fortgesetzt worden ist. Und die beispiellosen Erfolge dieser Bücher weckten dann auch mancherlei Gegenbestrebungen. Der fromme Hierónimo de San Pedro (1554) will die Freude an so weltlicher Poesie gründlich zerstören, und indem er sie sich zu nutze macht, schreibt er, wie es schon einige andere gethan, einen Ritterroman mit religiöser Tendenz: „Das himmlische Rittertum", und ein anderer mischt in die Gattung Allegorien nach Art des Romans von der Rose ein. Selbst die Staatsgewalt rief man zu Hilfe, um die Ritterromane aus der Gunst des Publikums zu verdrängen.

Die bürgerlich-gelehrte Poesie in Deutschland.

Während in England wie in den romanischen Ländern trotz aller inneren und äußeren Kämpfe die politische Kraft und damit auch das National- und Einheitsbewußtsein der Völker sich hebt, sinkt Deutschland von der Höhe, die es im Mittelalter eingenommen, langsam herab. Den Kaisern fehlt Ansehen und Macht und, die Hände im Schoß, nur auf ihre nächsten und persönlichsten Vorteile, auf die Vermehrung ihrer Hausmacht bedacht, sehen sie zu, wie sich die verschiedenen Stände untereinander leidenschaftlich befehden und gegenseitig zu unterdrücken streben. Der Adel verroht, und das Bürgertum hat sich zu feinerer Gesittung noch nicht erhoben. Verfällt in dieser Zeit die Dichtung nun wirklich so völlig, wie man das gewöhnlich behauptet? Auf den ersten Blick scheint es allerdings, als bringe Deutschland auch nicht eine Dichtung von wirklichem und großem Wert, nicht einen selbständigen Dichter hervor, und als lebe es nur von den Brosamen, die von den Tischen der übrigen glücklicheren Völker zur Erde fallen. Es hallt alle Stimmen der Zeit wieder, aber es hallt sie nur wieder und weiß selbst eine geringere Gattung nicht in besonderem und eigenem Stil zu vollenden, wie es Spaniern und Portugiesen immerhin mit dem Ritterromane gelungen war. Anders müßte das Urteil lauten, wenn wir diese Zeit wirklich als eine „klassische Epoche" des sogenannten „Volksliedes" ansehen dürften, wenn die ohne Dichternamen aus diesen Jahrhunderten uns überlieferten Lieder und Gesänge in dieser Zeit neu geschaffen wären, wenn wir wüßten, ob diese wahrhaft volkstümliche Lyrik damals grade einen besonders großen Aufschwung nahm. Denn jene kuriose Vorstellung, als entstände so ein Volkslied aus der Zusammenarbeit mehrerer, wobei der eine nicht einmal von dem anderen etwas weiß, als erfände der eine sich eine erste Strophe, zu der ein anderer dann eine zweite hinzufügt, kann man nicht gut ernst nehmen. Jedes sogenannte

Volkslied ist einmal dem Herz und dem Kopf nur eines einzigen Dichters entsprungen, und spürt man in ihm den Herzschlag einer tiefen und großen Empfindung, den Atem einer echten Kunst, so darf man auch auf einen großen Dichter als Verfasser schließen, dessen Name uns leider nur verloren gegangen ist. Der Text hat sich, von der mündlichen Überlieferung weiter getragen, natürlich mannigfach verändert, und von einer philologischen Treue läßt sich nicht sprechen. Ein Schalksnarr verdrehte die ernstesten und innigsten Worte in ihr grades Gegenteil; ein anderer, der ein „schönes, neues Lied“ nur mit halbem Ohre gehört, sang den richtigen Text, soviel er davon verstanden, und ergänzte sich selber, was ihm fehlte, wobei dann oft der größte Unsinn zu stande kam, jener Unsinn, der sich noch so vielfach in unseren Volksliedern und Volksliederbüchern findet, und der sie keineswegs ziert. Aber das alles darf uns nicht irre machen: wo wir auf einen zusammenhängenden, verständlichen, einheitlichen Text stoßen, wo auch eine künstlerische Einheit vorhanden sich zeigt, da dürfen wir getrost auf einen einzigen Verfasser schließen. Das viel mißdeutete Wort Volkslied, von dem man so verzückt und geheimnisvoll zu reden weiß, bedeutet in Wahrheit nichts anderes als eine Lyrik, die auch dem ungelehrten Sinne der unteren Bevölkerungsschichten verständlich ist und deren Empfinden zum Ausdruck bringt, so daß sie in deren Besitz übergehen kann. Ein gutes Volkslied hat aber nie einer so aus dem Ärmel geschüttelt, um einmal und nie wieder zu dichten. Auch Volkskunst ist eine Kunst und verlangt Künstler, die es mit dem Dichten Ernst nehmen, und Dilettanten und Gelegenheitsdichter, Sonntagsdichter, wie man von Sonntagsreitern spricht, haben das Volkslied ebensowenig gefördert, wie sie die Bildungspoesie gefördert haben.

Durchbrechen wir den Bann des Vorurteils, welches unsere mittelhochdeutsche Ritterpoesie so überaus hoch schätzt und dabei ganz vergißt, wie sehr unsere Kunst damals in der Nachäffung des Fremden sich gefiel, — dann dürfen wir vielleicht sogar die Behauptung aufstellen, daß die deutsche Poesie im 14. und 15. Jahrhundert nicht gesunken, sondern höher gestiegen ist. So wie sie in Italien und England sich vertiefte und verfeinerte. Stärker dringt wieder das nationale Element in den Vordergrund und lockert die Fesseln der Nachahmung, in welche höfischer und gelehrter Geist die Kunst geschlagen hat. Dichter, die aus dem Volke erwachsen sind und mit dem Volke leben, singen, unbekümmert um Minne- und Meistersang, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist. Und wenn drüben jenseits des Kanals Chaucer das so hervorragend germanische und wesentliche Kunststreben nach individueller Charakteristik in die Entwickelungsgeschichte der Poesie einführt, so erzeugt Deutschland jetzt Schöpfungen echt heimatlicher Stimmungs- und Empfindungslyrik, Deutschland, dessen Poesie bisher stets in der reinen Lyrik wurzelte und gipfelte, das mit seiner Lyrik die Welt eroberte und sich durch sie allein eine führende Stellung errungen hat.

Die eigentlichen Volksliedbichter des 14. und 15. Jahrhunderts gehörten weder der adeligen Welt noch der der erbangesessenen, ehrsamen Handwerker und dem aufstrebenden Bürgertum an, wenn auch einem nachgeborenen Minnedichter und Meistersänger dann und wann einmal ein Volkslied gelingen mochte. Sie waren am meisten wohl unter dem fahrenden Volk zu Hause, unter den „Gumpelmännern", den Nachkommen der alten Spielleute, die in der nächsten Zeit den Namen Bänkelsänger führen werden, in der Schänke, bei Hochzeit und Kirmes aufspielten und Eigenes und Fremdes dabei zum besten gaben.

Die kecke, frischsinnliche und realistische Lyrik der fahrenden Schüler zieht dabei das Gewand der lateinischen Sprache aus und redet in deutschen Zungen. Daß diese Poesie und diese fahrenden Poeten, deren Lieder sich rasch beim Volke verbreiteten, von den gelehrten Dichtern verachtet wurden, kann nicht weiter wunder nehmen. Die alte deutsche Gewohnheit, nur das aus der Fremde Kommende zu bewundern, und die stupide Hochachtung des Deutschen vor allem, was nach Gelehrtenschweiß und Bücherstaub schmeckt, waren auch schon damals mächtig. Und vielleicht thun wir auch heute noch dem 14. und 15. Jahrhundert unrecht, wenn wir den Wert seiner Kunst nicht nach der sogenannten Volkspoesie abschätzen, sondern nach der Bildungs- und Bücherpoesie der Ritter, der Handwerker und der Gelehrten, die in dieser Zeit allerdings aufs allerkläglichste aussieht.

Ein bürgerlicher Sänger, Konrad von Würzburg (gest. 1287 zu Basel), ein charakteristischer Vertreter der Übergangszeit von der ritterlichen zur bürgerlichen Poesie, steht am Anfange dieses Zeitraumes oder ebenso gut am Ende der Periode der ritterlichen Dichtung. Er fühlt sich als „einsame Nachtigall" und klagt, daß man an den Höfen an rohen und niederen Worten mehr Gefallen findet als am Gesange. Bei ihm ist alles leichte, gefällig glatte Form geworden; und da ihm die Verse so wenig Mühe machen, da er alles Alte und Längstgesagte noch einmal wieder sagt, so schreibt er natürlich unendlich viel. Er giebt gewissermaßen eine Anthologie der Poesie der Vergangenheit, singt geistliche und weltliche Lieder, schreibt zahlreiche Legenden und poetische Erzählungen, ein umfangreiches Epos über den „trojanischen Krieg" und einen Abenteuer- und Ritterroman „Partonopier und Meliuur". Zwei verspätete Nachzügler des Minnesanges, Graf Hugo von Montfort (geb. 1357) und der Tiroler Oswald von Wolkenstein (1367—1445) kommen aus den Kreisen der Aristokratie. Des letzteren buntbewegtes Leben, seine Fahrten nach Italien und Portugal, nach Preußen und nach Jerusalem, seine Teilnahme an den wichtigsten Ereignissen der Zeit, machen ihn interessanter als seine Gedichte, die sehr viel besser wären, wenn sie sich nicht in so erkünstelter Formensprache gefielen.

Die aufstrebenden Kreise der städtischen Handwerker, dieser eigentlichsten Träger des Bürgertums, fangen an, sich lebhafter mit der Dichtkunst zu



Meister Konrad von Würzburg.

Miniatur der Pariser Liederhandschrift. Vergl. Bd. I. (Nach der Faksimile-Ausgabe der Handschrift.)



Oswald von Wolkenstein.

Marmorner Grabstein aus dem Jahre 1403, jetzt auf der Außenseite des Domes zu Brixen eingemauert. Der Dichter ist in der Rüstung eines Kreuzfahrers dargestellt.

(Nach dem Holzschnitt in dem heraldisch-genealogischen Jahrbuch „Adler", Wien 1875.)

beschäftigen, Schauspiele aufzuführen, Gesänge und Lieder zu verfertigen. Der sogenannte Meistergesang kommt auf. Aber aus dem, was jene schafften, sieht man, ein wie geringes ästhetisches Empfinden in den Kreisen der ehrbaren Handwerksmeister vorhanden war und wie der engherzige pedantische Geist, der in ihrer ganzen Lebensführung, in allem ihren Treiben sich offenbart, auch ihre Anschauungen von der Kunst durchsetzt. Eine Welt der Halbbildung, die sich vor allem gern den Schein der Gelehrsamkeit giebt und ehrfürchtig den Besitz trockener Kenntnisse anstaunt, welche die Poesie ganz wie ein erlernbares Handwerk ansieht und von starrkonservativ-patriarchalischem Geist für persönliche Eigenart kein Verständnis besitzt, nur das Äußerliche der Kunst begreift und die Poesie in starre Gesetze, Formeln und Regeln einschnürt. Die Handwerkerpoesie dieser Zeit ist eine durchaus gelehrte Schul- und Stubenpoesie, eine Dilettantenpoesie, welche mit ängstlichem Nachahmegeist das Alte und Überlieferte fortzusetzen sucht und jede Abweichung von dieser Überlieferung als ein todeswürdiges Verbrechen ansieht. Wie man den Lehrling schulmäßig in Verfertigung von Schuhen, Kleidern unterrichtet, so auch in den Singschulen nach den komplizierten Regeln der Tabulatur in der Verfertigung von Gesängen. Die moralisierende und didaktische Lyrik der letzten Minnesänger galt als Vorbild;

Frauenlob, dem Schmied Barthel Regenbogen und ähnlichen nüchternen Geistern strebte man nach. Nur in solchen Versformen durften Gedichte niedergeschrieben werden, die von alten Meistern erfunden worden waren. Gerade umgekehrt also wie im Mittelalter, wo man seinen Ehrgeiz darin setzte, wo es als Gesetz galt, daß jeder seine eigene neue Form sich bilden mußte. Die vier Musterformen, die sogenannten „gekrönten Töne", — Frauenlob, der Marner, Regenbogen und Heinrich von Mügeln hatten sie erdacht — mußten von allen späteren Jüngern, wenn sie den Titel Meister führen wollten, studiert, auswendig gelernt und zu neuen Liedern angewandt werden. Diese Strophenformen oder Töne führten ihre besonderen Namen: da gab es Marners „gulden thon" und einen gulden ton Wolframs von Eschenbach, einen „langen ton regenbogens", einen „rotten zwinger Don" und einen „späten thon", einen „hofton Conrat Brembergers" und „Chlingsors schwarzen don", einen Briefton, grauen Ton, schvinden Ton u. s. w. Ersann sich einer etwas wie eine eigene Form, so versah er sie doch mit dem Namen eines alten Meisters, und es kam zu einer Art Revolution, als Nestler von Speier um die Mitte des 15. Jahrhunderts zum erstenmale einen eigenen, den „unbekannten Ton", unter seinem Namen zu veröffentlichen wagte. In der Mainzer Singschule brachen heftige Streitigkeiten aus, und die Revolutionäre mußten, wie es scheint, das Feld räumen, unter ihnen auch Hans Folz, der nach Nürnberg übersiedelte. Diese Handwerkerpoesien waren vornehmlich theologischen Inhalts; man brachte unverstandene scholastische Geheimnisse in Verse, trockene Untersuchungen und Betrachtungen über allerhand dogmatische Fragen, und es war immerhin ein Fortschritt, als Hans Folz in Anlehnung an Nithart von Reuental einen rohen und plumpen stofflichen Naturalismus einführte und das Leben der Bauern und der niederen Stände darzustellen begann, um es zu verunglimpfen und sich darüber lustig zu machen.

Schüler und Meister standen zuerst in freiem Verhältnis zu einander; dann bildeten sich geschlossene Gesellschaften von Handwerkerpoeten, deren erste, soweit man weiß, um 1450 zu Augsburg entstand, aus denen dann, wieder um einiges später, Zünfte mit festen Zunftordnungen sich entwickelten, zuerst in Mainz, Worms und Straßburg.

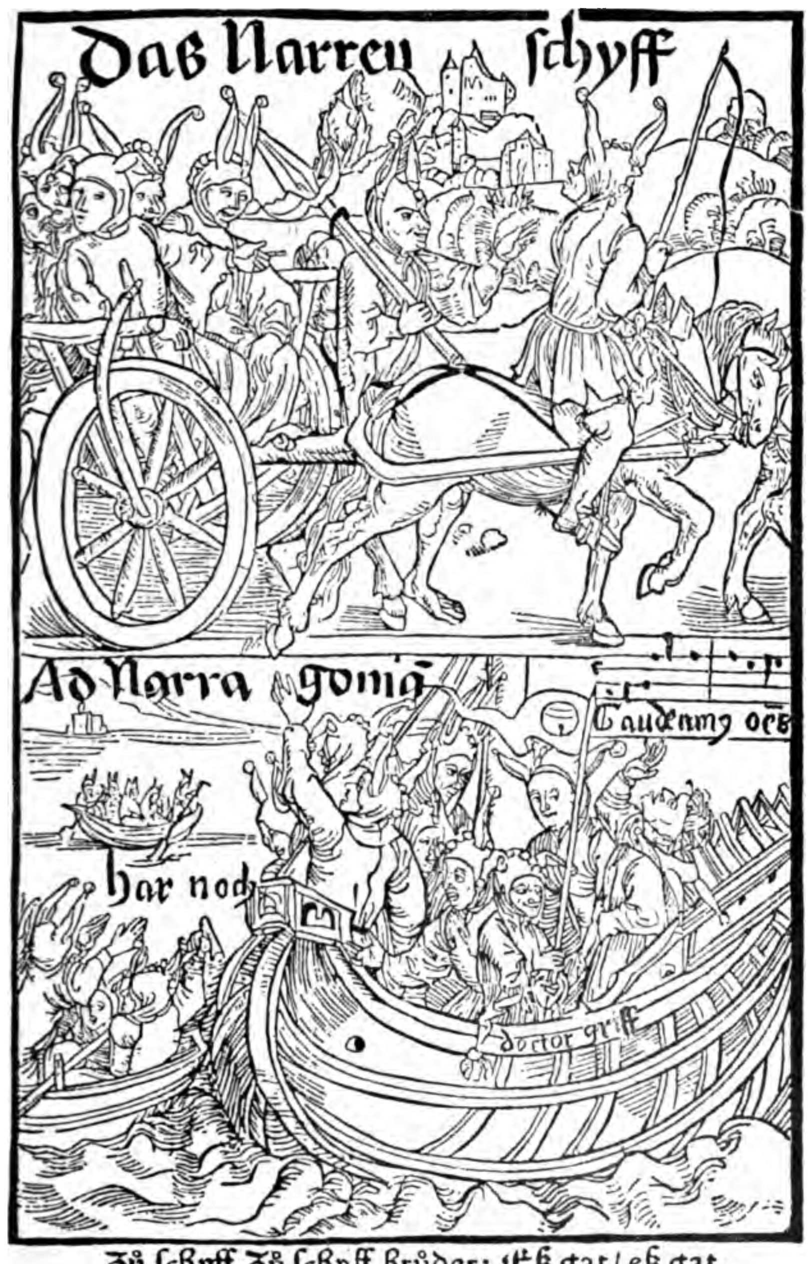
Erfreulicher als die Gedichte der Meistersänger nehmen sich zum Teil die historischen Lieder aus, die seit dem 13. Jahrhundert an Zahl zunehmen und jedes zeitgenössische Ereignis begleiten. Vor allem weckt der siegreiche Kampf, den das Bauernvolk der Schweiz über die Ritter, die Feudalaristokratie und das Haus Habsburg davonträgt, einige frische Gesänge von schlichter Kraft und würdigem Ernst. Halbsuter sang von der Schlacht bei Sempach, die Tage von Näfels und Frauenbrunnen wurden gefeiert. Die allegorische und moralische Lehrpoesie gewann natürlich auch in Deutschland ihre Verehrer: Hadamar von Laber, den besten dieser Allegoriker,

der die Leiden und Freuden des ritterlichen Liebeslebens unter dem Bild einer Jagd darstellt, den schon erwähnten **Heinrich von Mügeln** (gest. nach 1371), einen der großen Götter der Meistersänger, einen schwerfälligen und pedantisch gelehrten Formkünstler, **Heinrich von Teichner** und **Peter Suchenwirt**, die beide den Verfall der ritterlichen Welt und die



Sebastian Brant.

damaligen Sittenzustände satirisch beleuchteten. Der Dominikaner **Ulrich Boner** zu Bern stellte 1350 das älteste deutsche Fabelbuch „Der Edelstein" zusammen, das großen Beifall bei den Zeitgenossen fand und durch einfache volkstümliche Vortragsweise in dieser Periode einer oft gesuchten und gespreizten Gelehrsamkeit doppelt zusagt. In die Zeit des voll erblühten



Titelblatt der ersten Ausgabe von Brants „Narrenschiff",
1494 zu Basel durch Johannes Bergmann von Olpe gedruckt.
Brant selber entwarf die Zeichnungen zu dem Buch, das nicht zum wenigsten um seiner Holzschnitte willen die weiteste Verbreitung im ganzen Abendlande fand. (Exemplar der Berliner Bibliothek.)

Humanismus und der Reformation Luthers reicht der Straßburger Sebastian Brant (1457—1521) hinein, welcher dem neuen Geist nicht feindlich entgegentritt, aber auch nicht den Mut und die Kraft besitzt, sich offen für ihn zu bekennen, ein behutsamer Vermittler zwischen den Alten und Jungen und mehr der alten als der neuen Welt zugehörig, ein Dichter in lateinischer wie in deutscher Sprache. Die satirischen, moralischen und didaktischen auf volkstümliche Aufklärung gerichteten Bestrebungen der letzten Jahrhunderte faßt er in seinen Schriften noch einmal wie in einem Brennspiegel zusammen, und sein „Narrenschyff“ errang sich einen welteuropäischen Ruhm, wie alle derartigen Werke, welche einer bereits zum Allgemeingut gewordenen Weisheit klaren und bündigen Ausdruck geben. Die Welt ist hier unter dem Bilde eines Narrenschiffes dargestellt, das von Schlauraffenland nach Narragonien segelt und über hundert Narren an Bord hat; jeder Stand und jeder Charakter bekommt einen Schlag mit der Peitsche und auch sich selber verschont der Verfasser nicht, denn jeder Mensch besitzt, wie er mahnend zu Gemüte führt, ein Stück Narrheit in sich. Brants Freund und eine ähnliche Natur wie dieser, der Prediger Johannes Geiler von Kaisersberg (1445 bis 1510), hat durch seine Predigten über das Narrenschiff zu dessen Verbreitung nicht wenig beigetragen; ein ehrlicher, offener und tüchtiger Geist, der an den kirchlichen und weltlichen Zuständen freimütige Kritik übt und eine lebendige volkstümliche Sprache redet, auch mit allerhand Schwänken und Erzählungen

Hye bindet des hey
den tressan schwöster Wolfdiete
richē alle fiere zůsamen· vñ wol
te jn gehenckt han· do giengen jm
die band auff von dem regen·



Sy schoß die stāg mit kreften
Dem herzen auff den schilt
Mit rechten meysterschefften
Vnd das der tegen milt
Sich nit do kund erweren
Er strauchte auff das lant
Mit krafft fieng sÿ den heren
Alle fiere sÿ jm bant·

Holzschnitt und Druckprobe aus dem von Hans Schoensperger d. J. 1491 zu Augsburg gedruckten „Heldenbuch“ oder dem „Wolfdietrich“, einem Werke, in dem das mittelalterliche Heldenepos fortlebte. (Aus Muther, „Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance“. München, Georg Hirth.)

gern seine Kanzelvorträge zu würzen liebt. In seine Fußstapfen trat der Prediger Johannes Pauli, ein getaufter Jude (geb. um 1455, gest. nach 1530), und sammelte in einem Büchlein „Schimpf und Ernst“ allerhand Schwänke, Anekdoten, Fabeln und Parabeln, das um seiner leichten Sprache willen beim Volke großen Anklang fand.

Die alten Heldenlieder lebten in der Erinnerung des Volkes weiter und wurden öfter in roher Weise um- und nachgedichtet und durch den Druck verbreitet. Man löste auch in Deutschland die mittelalterlichen Epen, z. B. einen „Herzog Ernst“, den Wigalois des Wirnt von Gravenberg, den Tristan Eilharts von Oberge in Prosa auf, und noch eifriger übersetzte man Ritterromane und andere Unterhaltungsbücher aus dem Lateinischen, Italienischen, Spanischen und vor allem dem Französischen. In den höheren Ständen berauschte man sich, je mehr das Rittertum dem Bürgertum weichen mußte, an diesen phantastischen Schilderungen einer versunkenen Welt, und verschiedene Damen aus der vornehmen Gesellschaft, so die Elisabeth Gräfin von Nassau-Saarbrück, hatten den Anstoß zu derartigen Arbeiten gegeben. Rottenburg am Neckar, der fröhliche Musenhof der Pfalzgräfin Mechtilde, welche zahlreiche Dichter und Gelehrte um sich scharte, bildete in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts den Mittelpunkt dieser adeligen Übersetzerbestrebungen. Johann Hartlieb (gest. zwischen 1471 und 1474), Niclas von Wyle (gest. 1478 oder 1479), Antonius von Pfore, der die orientalischen Erzählungen des Pantschatantra dem deutschen Volke bekannt macht, der Arzt Heinrich Stainhoewel (1412—1482), der den „Apollonius von Tyrus“ den „Esopus“ und Boccaccio's „Decamerone“ übertrug, und Albrecht von Eybe (1420—1475) arbeiteten für sie. Diese Übersetzungen und andere wurden dann vielfach zu Volksbüchern, welche man in den niederen Schichten mit Gier verschlang: die Erzählungen des Buches von den sieben weisen Meistern, die Fabeln des Pantschatantra und des Äsop, Gestalten der altfranzösischen chansons de geste, wie die vier Haymonskinder, und solche der Artussagen, wie die Lanzelots, die Erzählung von Fortunatus und seinen Söhnen, von Melusine und Griseldis gingen in den Besitz des Volkes über und wurden ihm lieb und vertraut. Vertrauter als die allegorische Ritterdichtung im Geschmack der burgundischen Poetenschule in Frankreich, den der Kaiser Maximilian I., „der letzte Ritter“, nach Deutschland zu übertragen suchte. Aber es kamen dabei nur zwei überall langweilige und kaum lesbare Bücher zu stande: „die geuerlichkeiten und einsteils der geschichten des löbliche streitbaren und hochberümbten helds und Ritters Tewrdannckś“, vom Kaiser selber erfunden und größtenteils ausgeführt, geordnet und überarbeitet von Max Treizsaurwein und später von Melchior Pfinzing — und „der Weißkunig“. Der Weißkönig erzählt das Jugendleben des Kaisers, der Teuerdank die Geschichte seiner Brautwerbung um Maria von Burgund in allegorischen Verhüllungen.

Durch ihre kostbare Ausstattung und ihre Holzschnitte haben aber die Bücher von jeher eine große Berühmtheit in der Geschichte der Buchdruckkunst besessen.

.Wie reymund melusinen Im bad sach vnd er zů moll übel erschrack vñ in grossem zorn sinen brůder võ yme schickite wan er yme arges von melusinen sait/das er aber nit befunden hatt



Holzschnitt und Druckprobe aus der um 1485 zu Ulm oder Basel erschienenen dritten deutschen Ausgabe des Volksbuches „Die schöne Melusine“,
das auf ein französisches Gedicht des Jean d'Arras (1387) und dessen prosaische Bearbeitung zurückgeht. Der Stoff der Erzählung ist bekannt; noch heute wird die Geschichte von der schönen Melusine als Volkserzählung auf Jahrmärkten verkauft. (Aus Muther, a. a. O.)

Dem Behagen der Zeit an derbem Spaß, witzigen und pikanten Histörchen, Ehebruchsgeschichten und Zoten allerlei Art kamen die bekannten Schwänke in Vers und Prosa entgegen, denen in Italien Boccaccio und



Maximilian und Maria von Burgund.
Nach einer Zeichnung von Hans Burgkmaier.

in England Chaucer einen vornehmen künstlerischen Stempel aufgedrückt hatte, während in Deutschland der Stoff durch die dichterische Behandlung weniger geadelt wurde. Die plumpe Verspottung der Bauern war dabei

Ein kurtzweilig lesen von Dil Ulen spiegel geboren uß dē land zů Brunßwick. Wie er sei lebē volbracht hat. xcvi. seiner geschichten.



Titelblatt der zu Straßburg durch Johann Grieninger 1515 gedruckten Ausgabe des „Eulenspiegels“.

der ersten, die sich erhalten hat, und zwar in einem einzigen, im Besitz des Britischen Museums zu London befindlichen Exemplar.



Holzschnittprobe aus der Ausgabe des „Eulenspiegel“, deren Titelblatt S. 76 wiedergegeben ist.

besonders beliebt, aber den Verspotteten entstand ein Rächer im „Till Eulenspiegel“, einem umherziehenden frechen Gesellen, der, sich dumm stellend, dem Handwerker in den Städten tausend Narrenspossen spielt, ein Volksspaßmacher ohne jedes ideellere Gepräge und von recht roher Kultur. Wahrscheinlich hat der Held des um 1500 in hochdeutscher Sprache erschienenen „Volksbuches“ wirklich gelebt, war zu Knittlingen bei Braunschweig geboren und zu Mölln begraben worden; mit seinem Namen verknüpften sich dann allmählich allerhand Schwänke und Streiche, von denen man sich in den Kreisen des wandernden Handwerksburschen erzählte, und andere Schriften über ihn mögen der uns bekannten ersten hochdeutschen Fassung schon vorausgegangen sein. Ihnen gesellt sich als ein ähnlicher Held des Volkswitzes, halb Eulenspiegel, halb Pfaff Amis, der Pfarrer von Kalenberg zu, dessen Ruhm sich gleichfalls in dieser Zeit weiter ausbreitete. Das „Reineke Fuchs“-Epos trat am Ausgang des 15. Jahrhunderts seinen Triumphzug durch Deutschland an. Der um 1250 entstandene niederländische Reinaert des vortrefflichen Willem war um 1380 von Hinrik von Alkmer in nicht bedeutender Weise umgearbeitet und er-



Holzschnittprobe aus der Ausgabe des „Eulenspiegel“, deren Titelblatt S. 76 wiedergegeben ist.

weitert worden. Aus dieser Alkmer'schen Fassung entstand dann eine nieder deutsche Übersetzung, die 1498 zu Lübeck in Druck erschien, 1544 ins Hoch deutsche und 1566 ins Lateinische übertragen wurde.

Eyn kurcz wylich
lesen van Tyel vlenspiegel: geborn
vyß dem land Brunzwyck. Wat he selzamer boitzen be
dreuen hait syn dage/lüstich zo lesen.



Gedruckt by Seruais Kruffter.

Faksimile der Titelseite der ältesten bekannten niederdeutschen Ausgabe des „Till Eulenspiegels“.
Nach dem Exemplar der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

England im Zeitalter Chaucers.

Die Schlacht von Hastings hatte im Jahre 1066 das Reich der Angelsachsen unter die Herrschaft der Normannen gebracht, und England war damit ein zweisprachiges Land geworden, in welchem die franconormännische Sprache als die Sprache der Eroberer, der Gesetze, der Verwaltung mit der angelsächsischen Sprache als der des unterworfenen Volkes um die Herrschaft rang. Zunächst gingen die beiden Sprachen unvermischt nebeneinander her, und zwei Litteraturen, die beide den allgemeinen mittelalterlichen Charakter zur Schau tragen, wuchsen nebeneinander empor. In den Kreisen der höheren Gesellschaft, an den Höfen der Ritter und Barone blühte eine echt ritterliche Poesie in französischer Sprache, die natürlich von der französischen Litteratur des Festlandes unzertrennlich ist und deren Geist, Wesen und Form völlig teilt. Am internationalen Musenhof Heinrichs II. und der Eleonore von Poitou fand sie die aufmerksamste Pflege. Was in neuangelsächsischer Sprache gedichtet wurde, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden, da man hier nur auf all die herkömmlichen Stoffe, Gedanken und Empfindungen stieß, die damals überall zu Hause waren. Keime zu neuer Entwickelung liegen in dieser Poesie nicht ausgestreut, die vorwiegend moralisch-didaktischer und geistlicher Natur ist und es merken läßt, daß das unterworfene Volk durch die Eroberer von höherem Bildungs- und Kulturleben abgeschnitten und von der Verwaltung öffentlicher Ämter und von geistlichen Würden ausgeschlossen worden war. Einige Denkmäler dieser Zeit sind früher erwähnt worden. Am hellsten leuchtet aus ihr die Gestalt des Priesters Layamon hervor.

Erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts beginnt das Angelsächsische langsam das Normannische aufzusaugen. Denn 1206 war den Eroberern die alte Heimat verloren gegangen, und die Helden von Hastings sahen sich damit ganz allein auf ihr Inselreich angewiesen, mußten sich dort einrichten, so gut es gehen wollte. Ihre kleine Zahl verschwand leicht in der großen angelsächsischen Menge und war viel zu schwach, eine Kultur zu vernichten, die der ihrigen immerhin ebenbürtig war. So mußten sie notgedrungen ihre starre Abgeschlossenheit fahren lassen und ihr Blut mit dem der Unterworfenen mischen. In den langen und erbitterten Kämpfen der Barone gegen die Königsmacht, in den Schottenkriegen und dem großen hundertjährigen Krieg zwischen Frankreich und England lernt man mehr und mehr den Unterschied zwischen Angelsachsen und Normannen vergessen und sich als ein Volk fühlen, besonders da die anwachsende Macht des Bürgertums bei den inneren Streitigkeiten ein entscheidendes Wort mitzusprechen hatte. Das Französische verschwindet aus den Schulen, den Gerichtssälen und den Staatsakten und behauptet sich nur noch bei den höheren Ständen als Gesellschaftssprache. Das Germanische, freilich von



Altenglischer Rundgesang mit Noten.

Aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts. Faksimile nach einem Original im Britischen Museum.

zahlreichen französischen Elementen durchsetzt, gewinnt die Oberhand. Einstweilen aber redet die Litteratur noch in den verschiedenen Mundarten, und erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bildet sich der Londoner Dialekt dank dem Wirken Wyclifs und Chaucers zur nationalen Schriftsprache aus. Um dieselbe Zeit erscheint auch das mittelalterliche Wesen in seinen Grundfesten erschüttert, und Chaucer führt einen neuen Geist in die Litteratur hinein, den Geist Boccaccio's und der Frührenaissance, den Geist der modernen Kultur. Schließlich bricht dann in den Kämpfen der weißen und der roten Rose der mittelalterliche Feudalstaat zusammen, und mit dem Hause der Tudors empfängt England ein monarchisches Regiment, wie es im wesentlichen noch heute besteht. William Caxton aber errichtet 1477 in London die erste Buchdruckerpresse.

Gegen Ausgang des 13. Jahrhunderts entfaltete sich auf englischer Erde eine reiche Lyrik religiösen wie weltlichen Charakters, die wie das berühmte „Kuckuckslied" sich enger an die Weisen des Volksgesanges anlehnte und vornehmlich in den Kreisen der fahrenden Kleriker entstand. Spielleute und Geistliche griffen mit einer scharf satirischen, politischen und sozialen Lyrik in die Kämpfe des Tages ein, und aus den bitteren Angriffen der Diener der Kirche weht schon genug von dem Atem des Reformatorengeistes **Wyclif** (gest. 1384), des Vorläufers Luthers und Hussens, der mit seiner Bibelübersetzung einer der Begründer der englischen Schriftsprache geworden ist. Noch einmal erfaßt man am Ausgange des Mittelalters das Religiöse mit Inbrunst und allem Ernst, sieht mit Erbitterung den Verfall der Kirche, und was für Italien ein Dante und eine heilige Katharina von Siena, für Deutschland ein Meister Eckhard ist, das führt jenseits des Kanals den Namen Wyclif und **William Langland**. **Langland** oder Langley (geb. etwa um 1332), der englische Dante und ein Vorläufer des späteren Puritanismus, eiferte mit dem glühenden Pathos des Italieners in seiner allegorischen Dichtung „Vision Peters des Pflügers" gegen eine bloß äußerliche Religiosität, gegen ein frommes Thun, das nicht aus tiefster Innerlichkeit hervorfließt und suchte wie Dante, doch mit geringeren Kräften ein umfassendes Weltbild zu entrollen und eine Weltanschauungsdichtung im höchsten Stil zu schreiben, Mystik und derben Realismus gleich jenem miteinander verbindend. Wenn Langland an Dante erinnert, so will **Geoffrey Chaucer** den Boccaccio Englands spielen, nur daß Langland um viele Meilen hinter Dante zurückgeblieben ist, während Chaucer seinen Meister vielleicht noch überholt hat. Langland und Chaucer stehen sich künstlerisch ebenso fremd gegenüber wie Dante und Boccaccio, und obwohl nur wenige Jahre zwischen den beiden Tagen ihrer Geburt liegen, so verkörpern sie doch beide ebenso verschiedene Welten, wie es der Dichter der „göttlichen Komödie" und der des „Decamerone" thun: dort das finstere, religiös durchglühte, weltverachtende Mittelalter, hier die

Seite aus der Wyclif'schen Bibelübersetzung.

Nach einer Handschrift aus dem 14 Jahrhundert. London. Britisches Museum (Aus Publ of the Pal. Soc

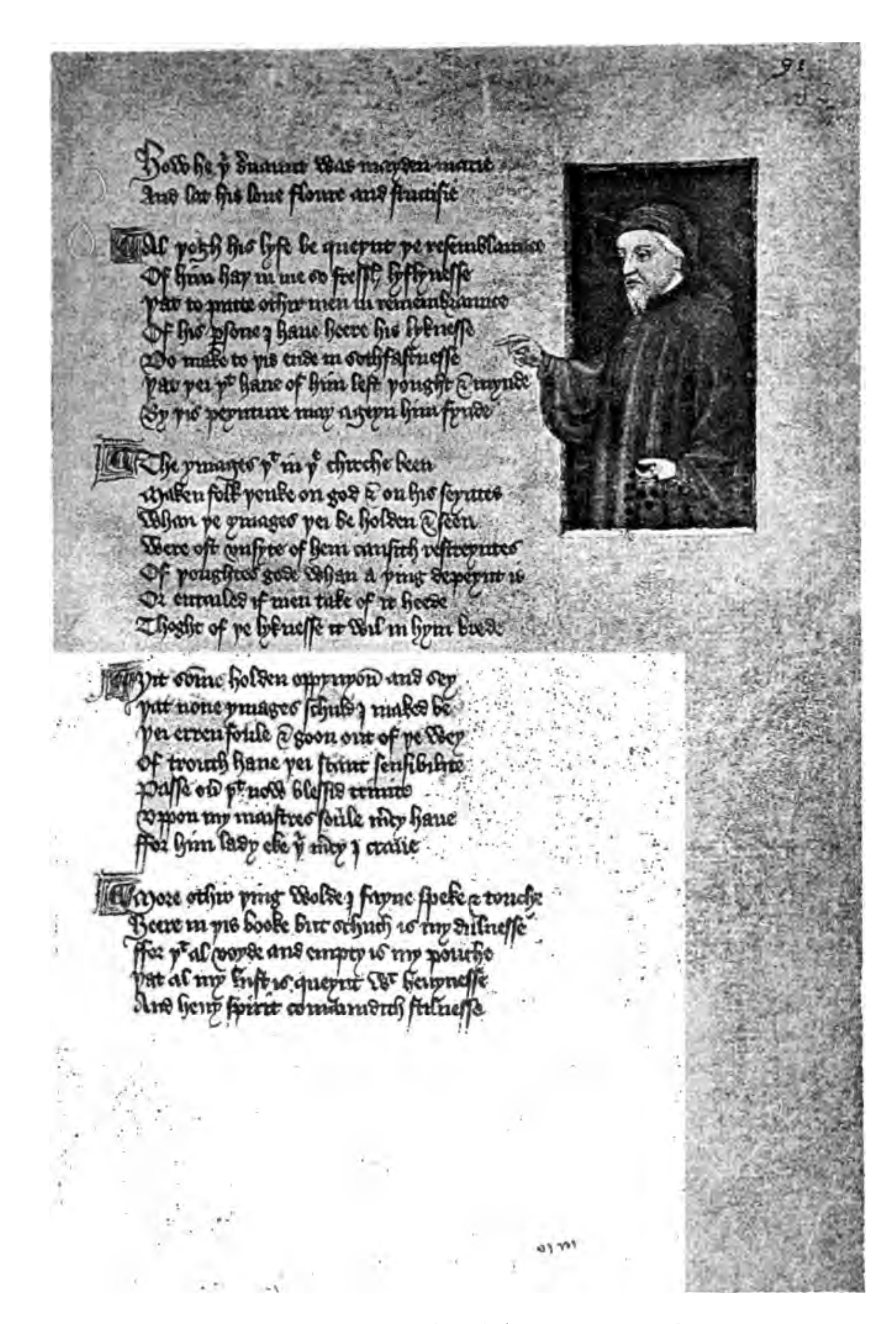
weltfröhliche, lachlustige Frührenaissance, die nichts so sehr liebt, als dem Mönch einen Nasenstüber zu versetzen. Nur England hat noch in dieser Zeit den einen Chaucer hervorgebracht, der sich getrost den drei großen Italienern an die Seite stellen darf und wie diese einen Markstein in der Entwickelungsgeschichte der Weltpoesie bedeutet, — den ersten Beginn der modernen Dichtung, wo man den Menschen als Charakter und Einzelpersönlichkeit aufzufassen weiß und wo eine psychologische Kunst anhebt.



Gottfried Chaucer.
Nach einem Stich von Schleuen.

Bald nach dem Jahre 1340 geboren, von gutbürgerlicher Herkunft, Sohn eines Weinhändlers, hat auch Geoffrey Chaucer wie Boccaccio aus nächster Nähe höfisches Leben kennen und an gefälligen Formen, an einem behaglich epikuräischen Dasein, an fröhlich-geselliger Unterhaltung, an Spiel und Tanz sich freuen gelernt. Weltkenntnis und Welterfahrung konnte er genug bei seinem bewegten Leben sammeln, als junger Krieger in Frankreich (1359/60), das ihn als Gefangenen sah, als Hofkämmerer und Abgesandter des Königs. Als solcher weilte er 1372 und 1373 und noch einmal 1378 in Italien (Genua, Florenz und Mailand) und empfing während dieses Aufenthaltes vor allem von der Poesie Boccaccio's, dann aber auch von der Dante's jene mächtigen Eindrücke, die sein ganzes Dichten beeinflußt und beherrscht haben. 1374 ist der Dichter Steuerkontrolleur im Londoner Hafen, 1386 wird er infolge politischer Verhältnisse dieser seiner Ämter entsetzt. Gegen Ende seines Lebens scheint er von Sorgen nicht verschont geblieben zu sein, und gestorben ist er am 25. Oktober 1400.

In den Anfängen seiner künstlerischen Laufbahn stand Chaucer unter den Einflüssen der französischen Poesie, wie sie im „Romane von der Rose" uns entgegentritt, um dann in die Schule der zeitgenössischen Italiener einzukehren. Boccaccio's romantisch-antik-mythologische Epen geben seine vornehmsten Vorbilder ab. In enger Anlehnung an dessen „Teseide" und „Filostrato" schreibt auch er Liebesromane in Versen, „Palamon und Arcite", „Troylus und Chryseyde" und läßt sich von Boccaccio's lateinischer Schrift


91

Hou he þe Sauiour was mayden marie
And lat his loue floure and fructifie

Al þogh his lyfe be queynt þe resemblaunce
Of him hath in me so fressh lyflynesse
Þat to putte othir men in remembraunce
Of his persone I haue heere his liknesse
Do make to þis ende in sothfastnesse
Þat þei þt haue of him lest þought & mynde
By þis peynture may ageyn him fynde

The ymages þt in þe chirche been
Maken folk þenke on god & on his seyntes
Whan þe ymages þei be holden & seen
Were oft unsyte of hem causith restreyntes
Of þoughtes gode whan a þing depeynt is
Or entailed if men take of it heede
Thoght of þe liknesse it wil in hym brede

Yit somme holden oppynyoun and sey
Þat none ymages schuld I maked be
Þei erren foule & goon out of þe wey
Of trouth haue þei scant sensibilite
Passe over þt now blessid trinite
Vpon my maistres soule mercy haue
For him lady eke þi mercy I craue

More othir þing wolde I fayne speke & touche
Heere in þis booke but such is my dulnesse
For þt al voyde and empty is my pouche
Þat al my lust is queynt wt heuynesse
And heuy spirit comaundith stilnesse

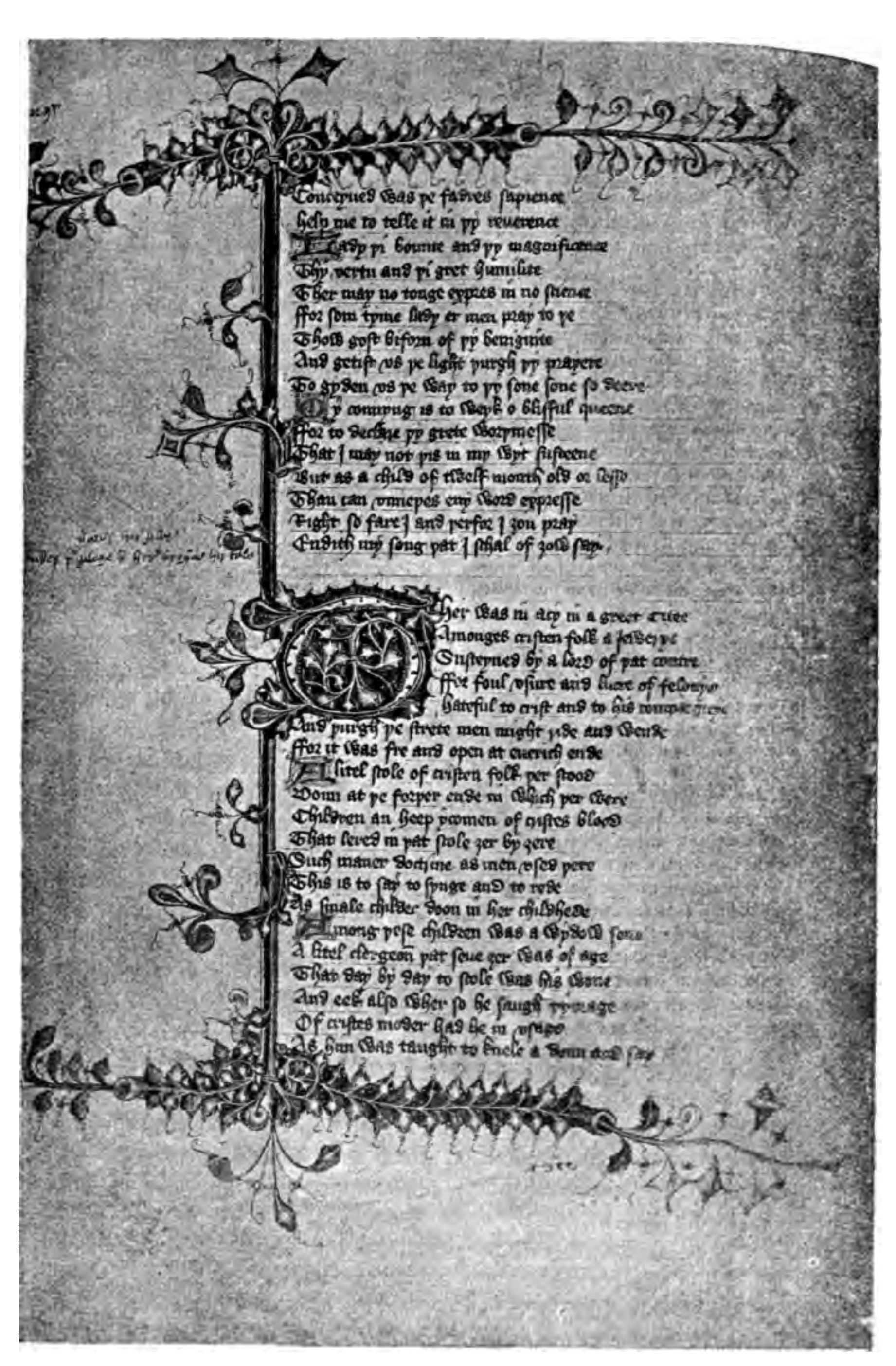
Seite einer Handschrift von Occleve's Gedicht „De regimine Principum", aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts.

Oben rechts ein Bild von Chaucer. London, Britisches Museum. (Aus Publ. of the Pal Soc.)

„De claris mulieribus" zu seiner Legende „von guten Frauen" anregen, einer Sammlung von verschiedenen Erzählungen und Mythen, deren Heldinnen eine Kleopatra, eine Thisbe, eine Dido, Medea, Ariadne, Lucretia und andere antike Frauengestalten sind. In einer allegorischen Dichtung schildert er, wie er im Traum von einem Adler zu dem auf Eis erbauten „Hause der Fama" emporgetragen worden sei; und indem er das Haus ausführlich beschreibt, giebt er der Erkenntnis Ausdruck, daß der wahre Ruhm besser im Unglück als im Glück gedeiht.

Eine Dichtung, die nicht nur dem Kopfe, sondern auch dem Herzen und dem persönlichen Erlebnis entsprungen sein mag und den sich vertiefenden, zur geistigen Vollendung heranreifenden Künstler verrät. Als solcher tritt er in den „Canterbury-Erzählungen" hervor, dem einzigen Werke, das sich von ihm lebendig erhalten hat. Er ist nicht mehr Nachahmer der Italiener, sondern „selbst einer" geworden, eine in sich gefestigte, durchaus eigenartige Erscheinung, ein Künstler, der nicht allein aus fremden und gelehrten Bildungsquellen mehr schöpft, sondern den heimisch-volkstümlichen Nationalgeist in sich aufgesogen hat. Nur äußerlich erscheinen die Canterbury-Erzählungen dem „Decamerone" ähnlich, innerlich unterscheiden sie sich so weit von ihnen, wie der Germane vom Romanen, der Engländer vom Italiener. In der Verschiedenheit der Behandlung gleicher Stoffe tritt das gerade so deutlich hervor. Die Satire, der Witz und die Komik Boccaccio's hat sich in Humor verwandelt, d. h. was hier wesentlich Kunst des Verstandes und der Form ist, wird bei dem Engländer zu einer Kunst der Empfindung und der Stimmung. Und einen großen Schritt näher kommt der Germane der Natur, der realen Wirklichkeit, der Gestaltung des einzelpersönlichen Menschen. Eine ganz andere Fülle von Charakteren tummelt sich in der Dichtung Chaucers, und ganz anders weiß das Ich des Dichters in der objektiven Darstellung seiner Figuren aufzugehen und in diesen zu verschwinden. Das, was die bürgerliche Poesie dieser Zeit an realistischen Bestrebungen in sich trägt, die ersten Versuche, die Alltagswirklichkeitswelt für die Kunst zu erobern, die Kunst der Genremalerei, das kommt am vollkommensten und reinsten beim Chaucer zur Vollendung.

Die Canterbury-Erzählungen, ein Torso, an dessen Vollendung der Dichter wahrscheinlich durch den Tod gehindert worden ist, umfassen 23 Erzählungen, welche durch eine Rahmenerzählung, gleich dem Decamerone Boccaccio's, zu einer äußerlich formalen Einheit zusammengebunden sind. Wallfahrer, die zum Grabe des heiligen Thomas Beket in Canterbury ziehen, treffen im Wirtshaus zu Heroldsrock in Southwark mit dem Dichter zusammen, der sich ebenso wie der Wirt ihnen anschließt. Hin- und Rückweg verkürzt man sich durch die Erzählung von Geschichten, und wer nach dem Urteil des Wirtes seine Sache am besten macht, soll zum Schluß der Wallfahrt auf Kosten der übrigen eine gute Mahlzeit vorgesetzt bekommen. Männer



Seite aus einer Handschrift von Chaucers „Canterbury-Erzählungen", aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts.
London, Britisches Museum. (Aus Publ. of the Pal. Soc.)



Miniature aus einer Handschrift des Gedichtes „De regimine Principum" oder „The Governail of Princes"

von Thomas Occleve aus den Jahren 1411/12, darstellend, wie der Dichter dem Prinzen Heinrich von Wales, späterem König Heinrich V. sein Werk überreicht. London, Britisches Museum. (Aus Publ. of the Pal. Soc.)

und Frauen, die mannigfachsten Charaktere, Vertreter der verschiedensten Stände und Bildungsschichten nehmen an der Pilgerfahrt teil und lassen uns gewissermaßen das ganze englische Volk kennen lernen, wie jene Erzählungen ein reiches Gemälde der damaligen Sittenzustände, des öffentlichen und häuslichen Lebens entwerfen. Chaucer bringt eine Fülle von ernsten und heiteren, natürlich vielfach pikanten und „unmoralischen“ Erzählungen mit, er trägt die Bewunderung für edle und schöne dichterische Formen, wie er sie bei den Italienern fand, ins Vaterland heim. Aber im Herzen ist er ein echtes Kind seines Landes geblieben, natürlich und volkstümlich vom Wirbel zur Zehe. So drückt er der Sprache und der Form den Stempel seines Genius auf, baut den Tempel der englischen Poesie auf, so daß der Normanne und Angelsachse, jeder das ihm Zusagende darin findet, jener Witz, Grazie und Anmut, Zierlichkeit und formalen Glanz, dieser Humor, Tiefe, Seele und Empfindung. Chaucer schlug eine Brücke des Verständnisses für die sich noch feindlich Gegenüberstehenden, und seine Dichtungen wurden zu einer nationalen und politischen That.

Freilich war auch er seiner Zeit weit vorausgeeilt, und erst im 16. Jahrhundert baut man auf den von ihm gelegten Grundlagen weiter. Wohl fand er genug Nachahmer, die aber noch tiefer im mittelalterlichen Geiste stecken blieben und vornehmlich im modischen Geschmack des Jahrhunderts allegorisch-moralische Dichtungen schrieben, wie sein Freund John Gower (geb. um 1325, gest. um 1400), Thomas Occleve (geb. 1370, gest. um 1454), der Verfasser eines Lehrgedichtes „The Governail of Princes“, wesentlich einer Übersetzung eines lateinischen Traktates vom Ende des 13. Jahrhunderts „De regimine principum“ von Ägidius de Colonna, welche allerhand moralische Betrachtungen über die Kunst zu regieren enthält und der fruchtbare John Lydgate (geb. um 1373 und 1460). König Jakob I. von Schottland (geb. 1394 oder 1395, 1424 gekrönt und 1436 ermordet) besang in seinem „Königsbuch“ im Stil der Allegorie seine Liebe zur Lady Jane Beaufort, mit der er sich kurz vor seiner Krönung vermählt hatte.





Die Anfänge des neueren Dramas.

Die selbständige Entwickelung des neueren Dramas. Volkstümliche Spiele und Darstellungen. Frühzeitige Verbindung des Religiösen mit dem Ästhetischen. Kirchliche Festaufführungen. Das liturgische Drama. Der „Sponsus“. Die Entwicklung der Mysterien und Mirakeln im 12. und 13. Jahrhundert. Der französische „Adam“. „Misterio de los tres Reyes Magos.“ Das lateinisch-deutsche Osterspiel „De passione Domini“. Komische Elemente im religiösen Schauspiel. Allegorische Elemente. Rustebuef. Adam de la Hale. Jean Bodel d'Arras. Das Äußere der dramatischen Aufführungen. Die mittelalterliche Bühne. Die Blütezeit der Mysterien- und Mirakelndichtung im 14. und 15. Jahrhundert. Charakteristik. Der Alltagsrealismus im religiösen Schauspiel. Anwachsen der komischen Elemente. Die Towneley-Mysteries und der Schwank vom Schafdieb Mack. Romantisch-abenteuerliche Mirakelspiele. Das italienische Drama von der heiligen Oliva. Die englischen Kollektiv-Mysteries. Jean Michels „Grand Mystère“. Das deutsche „Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen“. Schernbecks „Frau Jutta“. Die Moralitäten. Ihr allegorischer Charakter. „Das Schloß der Beharrlichkeit“ als Beispiel der Gattung. Die Bedeutung der Moralitäten für die Entwickelung des Dramas. Die Anfänge der Komödie und die volkstümliche Possenlitteratur. Der französische Schwank. „Meister Pathelin.“ Die Theaterbrüderschaften in Paris. Les confrères de la Passion. Les Enfans Sans Soucis. Die Bazoche. Die italienische Commedia dell'Arte. Die deutschen Fastnachtsschwänke. Hans Rosenplüt. Hans Folz.

Das Drama der germanischen und romanischen Völker hat das große und nie genug zu preisende Glück einer im Anfang durchaus selbständigen Entwickelung genossen, einer natürlichen Entwickelung aus den einfachsten Verhältnissen und Zuständen heraus. Der natürliche Prozeß der Entstehung dramatischer Spiele dürfte aber bei allen Völkern, bei denen sich ein reich blühendes Drama findet, ein und derselbe gewesen sein, und das neuere Drama legte im Anfang dieselben Wege zurück wie das griechische und orientalische.

Von der Jahrmarktsbude und der Kirche zugleich nahm das Theater seinen Ausgang, und noch immer ist's heute eine Jahrmarktsbude, in welcher der Jongleur seine Späße treibt, und morgen ein Tempel, in dem uns das Höchste verkündet wird, was menschlicher Geist zu ersinnen vermag. Der Glaubenseifer des ältesten siegenden Christentums räumte ziemlich gründlich mit den geistig so nichtssagenden Schaustellungen auf, den letzten Offenbarungen der griechisch-römischen Theatralik, aber was er nicht austreiben konnte, das

waren die natürlichen ewigen Spieltriebe und ästhetischen Bedürfnisse des Menschen. Die Naturfestspiele des germanischen Heidentums, die Umzüge, Maskeraden, Tänze und mimischen Darstellungen nahmen nur einen andern Namen an und verwandelten sich in christliche Opfer- und Kirchengebräuche, und die Volksspaßmacher liebten es auch ferner, in Verkleidung den Leuten irgend etwas vorzumachen, eine Prügelscene aufzuführen oder in einem Gespräch über die guten Nachbarn Gericht zu halten. Das bayerische Haberfeldtreiben trägt noch heute so einen echt volkstümlich-dramatischen Charakter. In allerlei Vermummungen kommen die Teilnehmer zusammen. Einer trägt in wenigen Versen die Anklage vor, und der Chor sagt sein Ja und Amen dazu. Mit Schnadahüpfln und sonstigen Spottversen bekämpfen sich zwei in der Schenke und auf dem Tanzboden. Ein dritter spielt zum Ergötzen der andern einen Trunkenen, einen Geizhals, einen Stutzer oder führt auch eine Anekdote mimisch auf.

Der christliche Gottesdienst zog frühzeitig all diese ästhetischen und künstlerischen Triebe in seinen Dienst. Und schon in den Tagen Gregors des Großen glich die Messe einer opernähnlichen Gedächtnisfeier der Leiden Christi. In Wechselgesängen ertönten bald die Klagen des Heilands, bald die Worte des Pilatus an das Ohr der Gemeinde, das Volk selber nahm chorsingend an der Handlung teil, indem es die Soldaten und das jüdische Volk darstellte; Recitative verknüpften durch Erzählung der Begebenheiten die rein lyrischen Teile miteinander. In lebendigen Bildern führte man Scenen aus dem Leben des Herrn und der Heiligen den Gläubigen vor die Augen, und Geistliche, die sich in die betreffenden Kostüme geworfen, machten die Darsteller dabei. Am Weihnachtsfest erblickte man in der Kirche die Krippe, die anbetenden Hirten und die Weisen aus dem Morgenlande und hörte dazu die Engelchöre singen, während man am Karfreitag das Grab des Herrn sah, aus welchem dann am Ostermorgen der siegreiche Überwinder des Todes vor aller Gemeinde sichtbar sich erhob. Liturgische Dramen hat man die frühesten Erzeugnisse der Mysteriendichtung genannt; eng verbunden mit dem Gottesdienst, bedienten sie sich natürlich ausschließlich der lateinischen Sprache, und der Text hielt sich so eng wie möglich an die Bibel selbst, oft deren eigene Worte verwertend. Und nicht allein die Geschichte des Herrn, auch sonst alle möglichen biblischen Stoffe lernte man bald ähnlich behandeln. In dem sogenannten „Sponsus“, einer Darstellung des Gleichnisses von den klugen und thörichten Jungfrauen, aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, besitzen wir eines der ältesten Denkmäler der mittelalterlichen Mysteriendichtung. Es ist in Frankreich entstanden und zeigt noch ganz unreife dramatische Formen. Die ursprüngliche Sprache all dieser kirchlichen Festspiele, die lateinische, herrscht noch vor, doch sind einige romanische Brocken um des Verständnisses der Menge willen bereits eingemischt. Ein Frauenchor eröffnet die Vorstellung.

Auf die Frage nach dem Verbleiben Christi antwortet der das Grab hütende Engel mit den bekannten biblischen Worten: „Er ist nicht hier. Er ist auferstanden. Gehet hin und kündet es seinen Jüngern.“ Dann erscheint der Bräutigam, der sich selber als Christus offenbart, und froh begrüßen ihn die klugen Jungfrauen, während die thörichten bemerken, daß es ihnen an Öl gebricht, und vergebens von ihren Gefährtinnen, vergebens von den Kaufleuten solches zu erhandeln suchen. Christus kommt, während sie noch jammern und klagen, und überantwortet sie den Teufeln, die denn auch nicht lange auf sich warten lassen und die armen Opfer zur Hölle schleppen. Es treten alsdann verschiedene biblische Gestalten auf, mit ihnen zugleich Vergil und die Sibylle, welche Zeugnis für Christus ablegen und damit Juden und Heiden die Wahrheit des christlichen Glaubens bekräftigen sollen.

Die fernere Entwickelung im 12. und 13. Jahrhundert verwischt den Charakter einer vorwiegend gottesdienstlichen Handlung. Zunehmend an Volkstümlichkeit und Weltlichkeit, vertauschte das junge Schauspiel die lateinische mit der jeweiligen Vulgärsprache, der Gesang läßt der gesprochenen Rede größeren Raum zukommen, reicher wird die Auswahl der Stoffe, und das Ganze gewinnt an Umfang und Mannigfaltigkeit der Scenen. Man hielt sich nicht mehr so sklavisch an den biblischen Text, wagte freier zu erfinden und führte die gegebenen Worte und Situationen breiter aus. Die Anzahl der handelnden Personen vermehrte sich, und die Rücksichtnahme auf die weltliche Schaulust und Neugierde trat deutlicher hervor. Der „Adam“, das älteste französische Mysterium in durchgeführter Vulgärsprache, wahrscheinlich von einem Anglonormannen gedichtet, und das ungefähr gleichzeitige spanische „Misterio de los tres Reyes Magos“ kennzeichnen u. a. die erste Stufe der weiteren Entwickelung. Schon im „Sponsus“ ist die Gestalt des Ölkrämers von dem Atem der Komik leicht angehaucht, und in der realistischen Ausmalung der kleinen Alltäglichkeit, in der Erweiterung des komischen Elements verraten sich die immer mehr steigenden Einflüsse volkstümlichen Geistes. Die Kunst, die von der Jahrmarktsbude, aber auch von den natürlichsten Kunstinstinkten her ihren Ausgang nahm, vermählt sich mit der gelehrteren Bildungskunst der Geistlichkeit und durchtränkt sie, zu deren großem Vorteil, mit frischem Blut. Der Teufel und die höllischen Heerscharen gestalten sich zu burlesken, tölpelhaften Gesellen um, die Feinde des Erlösers zu teilweise lustigen Karrikaturgestalten, Volkstypen werden, wo sich Gelegenheit findet, eingeführt. In einem lateinisch-deutschen Osterspiel vom Leiden des Herrn aus dem 13. Jahrhundert wird das Leben der sündigen Maria Magdalena mit einigen intimeren realistischen Zügen dargestellt. In einem Gesange feiert die Buhlerin die Freuden der Weltlust und eilt mit ihren Mägden zum Krämer, um Schminken und Salben zu kaufen. Der Krämer preist seine Ware an, und Maria Magdalena geht darauf ihrem Gewerbe nach. Sie findet sich mit einem Liebhaber.

waren die natürlichen ewigen Spieltriebe und ästhetischen Bedürfnisse des Menschen. Die Naturfestspiele des germanischen Heidentums, die Umzüge, Maskeraden, Tänze und mimischen Darstellungen nahmen nur einen andern Namen an und verwandelten sich in christliche Opfer- und Kirchengebräuche, und die Volksspaßmacher liebten es auch ferner, in Verkleidung den Leuten irgend etwas vorzumachen, eine Prügelscene aufzuführen oder in einem Gespräch über die guten Nachbarn Gericht zu halten. Das bayerische Haberfeldtreiben trägt noch heute so einen echt volkstümlich-dramatischen Charakter. In allerlei Vermummungen kommen die Teilnehmer zusammen. Einer trägt in wenigen Versen die Anklage vor, und der Chor sagt sein Ja und Amen dazu. Mit Schnadahüpfln und sonstigen Spottversen bekämpfen sich zwei in der Schenke und auf dem Tanzboden. Ein dritter spielt zum Ergötzen der andern einen Trunkenen, einen Geizhals, einen Stutzer oder führt auch eine Anekdote mimisch auf.

Der christliche Gottesdienst zog frühzeitig all diese ästhetischen und künstlerischen Triebe in seinen Dienst. Und schon in den Tagen Gregors des Großen glich die Messe einer opernähnlichen Gedächtnisfeier der Leiden Christi. In Wechselgesängen ertönten bald die Klagen des Heilands, bald die Worte des Pilatus an das Ohr der Gemeinde, das Volk selber nahm chorsingend an der Handlung teil, indem es die Soldaten und das jüdische Volk darstellte; Recitative verknüpften durch Erzählung der Begebenheiten die rein lyrischen Teile miteinander. In lebendigen Bildern führte man Scenen aus dem Leben des Herrn und der Heiligen den Gläubigen vor die Augen, und Geistliche, die sich in die betreffenden Kostüme geworfen, machten die Darsteller dabei. Am Weihnachtsfest erblickte man in der Kirche die Krippe, die anbetenden Hirten und die Weisen aus dem Morgenlande und hörte dazu die Engelchöre singen, während man am Karfreitag das Grab des Herrn sah, aus welchem dann am Ostermorgen der siegreiche Überwinder des Todes vor aller Gemeinde sichtbar sich erhob. Liturgische Dramen hat man die frühesten Erzeugnisse der Mysteriendichtung genannt; eng verbunden mit dem Gottesdienst, bedienten sie sich natürlich ausschließlich der lateinischen Sprache, und der Text hielt sich so eng wie möglich an die Bibel selbst, oft deren eigene Worte verwertend. Und nicht allein die Geschichte des Herrn, auch sonst alle möglichen biblischen Stoffe lernte man bald ähnlich behandeln. In dem sogenannten „Sponsus“, einer Darstellung des Gleichnisses von den klugen und thörichten Jungfrauen, aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, besitzen wir eines der ältesten Denkmäler der mittelalterlichen Mysteriendichtung. Es ist in Frankreich entstanden und zeigt noch ganz unreife dramatische Formen. Die ursprüngliche Sprache all dieser kirchlichen Festspiele, die lateinische, herrscht noch vor, doch sind einige romanische Brocken um des Verständnisses der Menge willen bereits eingemischt. Ein Frauenchor eröffnet die Vorstellung.

Auf die Frage nach dem Verbleiben Christi antwortet der das Grab hütende Engel mit den bekannten biblischen Worten: „Er ist nicht hier. Er ist auferstanden. Gehet hin und kündet es seinen Jüngern.“ Dann erscheint der Bräutigam, der sich selber als Christus offenbart, und froh begrüßen ihn die klugen Jungfrauen, während die thörichten bemerken, daß es ihnen an Öl gebricht, und vergebens von ihren Gefährtinnen, vergebens von den Kaufleuten solches zu erhandeln suchen. Christus kommt, während sie noch jammern und klagen, und überantwortet sie den Teufeln, die denn auch nicht lange auf sich warten lassen und die armen Opfer zur Hölle schleppen. Es treten alsdann verschiedene biblische Gestalten auf, mit ihnen zugleich Vergil und die Sibylle, welche Zeugnis für Christus ablegen und damit Juden und Heiden die Wahrheit des christlichen Glaubens bekräftigen sollen.

Die fernere Entwickelung im 12. und 13. Jahrhundert verwischt den Charakter einer vorwiegend gottesdienstlichen Handlung. Zunehmend an Volkstümlichkeit und Weltlichkeit, vertauschte das junge Schauspiel die lateinische mit der jeweiligen Vulgärsprache, der Gesang läßt der gesprochenen Rede größeren Raum zukommen, reicher wird die Auswahl der Stoffe, und das Ganze gewinnt an Umfang und Mannigfaltigkeit der Scenen. Man hielt sich nicht mehr so sklavisch an den biblischen Text, wagte freier zu erfinden und führte die gegebenen Worte und Situationen breiter aus. Die Anzahl der handelnden Personen vermehrte sich, und die Rücksichtnahme auf die weltliche Schaulust und Neugierde trat deutlicher hervor. Der „Adam“, das älteste französische Mysterium in durchgeführter Vulgärsprache, wahrscheinlich von einem Anglonormannen gedichtet, und das ungefähr gleichzeitige spanische „Misterio de los tres Reyes Magos“ kennzeichnen u. a. die erste Stufe der weiteren Entwickelung. Schon im „Sponsus“ ist die Gestalt des Ölkrämers von dem Atem der Komik leicht angehaucht, und in der realistischen Ausmalung der kleinen Alltäglichkeit, in der Erweiterung des komischen Elements verraten sich die immer mehr steigenden Einflüsse volkstümlichen Geistes. Die Kunst, die von der Jahrmarktsbude, aber auch von den natürlichsten Kunstinstinkten her ihren Ausgang nahm, vermählt sich mit der gelehrteren Bildungskunst der Geistlichkeit und durchtränkt sie, zu deren großem Vorteil, mit frischem Blut. Der Teufel und die höllischen Heerscharen gestalten sich zu burlesken, tölpelhaften Gesellen um, die Feinde des Erlösers zu teilweise lustigen Karrikaturgestalten, Volkstypen werden, wo sich Gelegenheit findet, eingeführt. In einem lateinisch-deutschen Osterspiel vom Leiden des Herrn aus dem 13. Jahrhundert wird das Leben der sündigen Maria Magdalena mit einigen intimeren realistischen Zügen dargestellt. In einem Gesange feiert die Buhlerin die Freuden der Weltlust und eilt mit ihren Mägden zum Krämer, um Schminken und Salben zu kaufen. Der Krämer preist seine Ware an, und Maria Magdalena geht darauf ihrem Gewerbe nach. Sie findet sich mit einem Liebhaber.

Im Schlaf ermahnt sie dann später ein Engel zur Buße, aber umsonst. Erwachend singt die Sünderin noch einmal ihr Lied von der Freude der Welt. Besser wirkt die zweite Ermahnung. Maria Magdalena bereut und vertauscht ihre üppigen Gewänder mit schwarzem Bußkleid. Liebhaber und Teufel verlassen sie, sie selber aber macht sich auf, um sich Jesu zu Füßen zu werfen u. s. w. In dieser Weise gestaltete die Phantasie, aus der Beobachtung der eigenen Umgebung mittelalterlichen städtischen Lebens schöpfend, die biblischen Ereignisse sinnlicher, farbiger und malerischer aus, und die Figuren des gewöhnlichen Lebens, die ernsten und possenhaften Scenen aus der Alltagswirklichkeit werden mit einer sich immer steigernden Vorliebe behandelt. Offenbar lockte man mit ihnen vor allem den niederen Pöbel an. Gelehrte und höher Gebildete erfreuten sich dafür lieber an den allegorischen Gestalten, die bei der Vorliebe des Mittelalters für verpersönlichte Begriffe nicht ausbleiben konnten. Da erscheinen im französischen Mysterium nach dem Sündenfall Adams Wahrheit und Gerechtigkeit anklagend vor Gottes Thron, während Barmherzigkeit und Frieden die Fürbitte und Verteidigung sich angelegen sein lassen. Zwischen 1170 und 1180 wurde, freilich noch in lateinischer Sprache, in dem bayerischen Kloster Tegernsee ein Drama von der „Ankunft und dem Untergang des Antichrists" niedergeschrieben, eines der ältesten unter den in Deutschland erstandenen Festspielen. Hier treten die Allegorien des Judentums, Heidentums und Christentums gleich zu Anfang auf und streiten miteinander um ihren Wert und Vorzug. Später sieht man, wie der König von Babylon, aufgestachelt vom bösen Heidentum, gegen den Kaiser von Deutschland zu Felde zieht, aber in heißer Schlacht schmählich unterliegt, und nicht besser ergeht es zuletzt dem Antichrist, als dessen Vorläufer der Babylonier zum Kampf gegen Kirche und Kaiser auszog.

Das religiöse Schauspiel Frankreichs geht dem der übrigen Völker voran und macht in der Zeit von 1150 bis 1300 eine bedeutsame und entscheidende Entwickelung durch. Schärfer als in den anderen Ländern unterscheidet man hier zwischen dem „Mysterium" und dem „Miracle", zwischen der Behandlung eines Stoffes aus der biblischen Geschichte, vor allem der Geschichte des Heilandes und der Behandlung einer Heiligenlegende, welch letztere sich nicht geringerer Beliebtheit erfreute. Hier in Frankreich ging man auch schon einen Schritt weiter und wagte sich an weltliche Stoffe, der Romandichtung entnommen, an die Geschichte von dem treuen Freundespaar Amis und Amiles u. a. Im 13. Jahrhundert treten hier bereits als Verfasser von Miracles drei Dichter bedeutender hervor. Rustebuef, der bekannte Fabeldichter, schrieb ein Drama von dem Schwarzkünstler Theophilus, der sich dem Teufel mit Blut verschreibt und dafür zu hohen weltlichen Ehren kommt, zuletzt aber von Reue und Angst ergriffen durch seine Zerknirschung die Jungfrau Maria erweicht,

daß sie dem Teufel die Verschreibung abzwingt, eine der Keimdichtungen des Goethe'schen Faust. Bei **Adam de la Hale** (gest. 1264) und noch mehr bei **Jean Bodel d'Arras** sind die volkstümlichen und komischen Elemente schon mächtig zum Durchbruch gekommen und haben fast den Sieg über den frommen Ernst davongetragen. Unter Adam de la Hale's Mirakeln findet sich sogar ein reizendes Schäferspiel, das auf die Pastorellen der Troubadours, die Wechselgesänge zwischen Hirt und Hirtin zurückgeht. Jean Bodels Spiel vom „**heiligen Nicolas**“ erzählt eine fromme Anekdote, welche dem Verfasser Gelegenheit giebt, realistische Genrebildchen mittelalterlichen Wirtshauslebens, Possenschwänke mit Räubern und Dieben vorzuführen. Da lernen wir den listigen Läufer eines heidnischen Königs kennen, der einen Schankwirt um seine Zeche prellt, und drei Diebe, welche in der Kneipe zusammensitzen und beschließen, den Schatz des Königs zu stehlen. Denn ein gefangener Christ hat diesem König von der Macht des heiligen Nicolaus erzählt; dessen Bild ist Schutz genug für jede Schatzkammer, und wenn auch deren Thore weit offen stehen, so kann doch niemand etwas von dem Golde wegtragen. Der Heide lacht höhnisch auf und will die Wahrheit der Rede erproben. Und wirklich scheint es — ein dramatischer Spannungseffekt! — zuerst mit der Kraft des heiligen Nicolaus nicht besonders bestellt zu sein. Denn die Diebe schleppen in großem Sacke den Schatz fort und feiern ein frohes Gelage, bis sie, vom Schlaf überwältigt, zu Boden sinken. Der Christ soll hingerichtet werden, auf sein Gebet jedoch eilt ihm der Heilige zu Hilfe und befiehlt den Räubern im Schlafe, unverzüglich das gestohlene Gut wieder auf seine Stelle zurückzubringen, was diese denn auch angsterfüllt thun.

Im Anfang hatten die Aufführungen ausschließlich in der Kirche stattgefunden, und die Rollen waren von den Geistlichen dargestellt worden; als aber das Schauspiel seinen ursprünglich liturgischen Charakter zuletzt völlig verloren und sich mehr und mehr verweltlicht hatte, als es, zum religiösen Festspiel umgestaltet, eine ziemlich selbständige Stellung einnahm, da sah man die Kirche nicht mehr als den passenden Ort für diese Schaustellungen an, und auch die Darstellung ging mehr und mehr in Laienhände über. Aus einem Erlaß des Papstes Innocenz III. vom Jahre 1210 ist ersichtlich, daß man damals bereits Jongleurs, als die berufenen Vertreter der mimischen Künste, herangezogen hatte, die eine oder andere wahrscheinlich komische Rolle in der Kirche zu spielen. Die Aufführungen wurden dann außerhalb des Gottesgebäudes verlegt; rasch war ein Brettergerüst in der Nähe des Domes aufgeschlagen und wieder abgebrochen, denn eine stehende Bühne gab es noch nicht, und die Kulissen fehlten vollständig. In ziemlich später Zeit erst gab es einige Dekorationen: einen Tisch, einen Stuhl, einen Baum oder ähnliches. Gewöhnlich stellte das aus drei Stockwerken bestehende Theater zugleich Himmel, Hölle und Erde vor. Oben erblickte

man Gott den Vater, umgeben von den Scharen der Engel, das mittlere Stockwerk galt als die Erde, während die Hölle, ein weit geöffnetes, schreckliches Drachenmaul, mit all ihren Teufeln und Dämonen natürlich unten angebracht war. Im Anfang war auch diese Einrichtung so einfach wie nur möglich. Ein Faß stellte die Hölle dar, und ein Gerüst, zu dem eine Leiter emporführte, den Himmel. Die Kostüme der Schauspieler waren natürlich die des Mittelalters. Der Darsteller Gottes oder Christi trug bischöfliche Kleider, die Evangelisten geistliche Gewänder, während die Vertreter der weltlichen Stände wie Ritter, Soldaten, Kaufleute oder Bauern sich anzogen.

Die Blütezeit der Mysterien- und Mirakelspiele umschließt etwa das 14. und die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, für Italien, dessen religiöses Drama in den Lauden eines Jacopone da Todi und der Geißelbrüder wurzelte, reicht sie noch bis in die Mitte des 16. hinein; doch auch in den folgenden Zeiten hört man noch öfter von derartigen Aufführungen, und die letzten Ausläufer verzweigen sich bis in die Gegenwart. Die viel beschriebenen Oberammergauer Passionsspiele brauchen da nur genannt zu werden. Der Aufschwung des dritten Standes, der wachsende Reichtum der Zünfte kamen damals dem religiösen Schauspiel zu gute. Gepflegt wurde es vor allem in den Kreisen des Bürgertums, das an den großen kirchlichen Feiertagen und an den Namenstagen der Heiligen, mit besonderer Vorliebe am Fronleichnamsfeste diese Aufführungen mit großer Vorliebe veranstaltete. Die dramatische Poesie ist denn auch in dieser Zeit die eigentliche und vornehmste Poesie der bürgerlichen Welt und nimmt damit einen wahrhaft volkstümlichen Charakter an, so daß sie sich in der nächsten Periode zu der außerordentlichsten Höhe emporheben kann. Der gegebene feststehende Stoff wird immer neu umgeformt, bald die eine, bald die andere Episode weiter ausgeführt oder mehr zusammengedrängt, und die einzelnen Kapitel des großen Mysteriums von der Erschaffung der Welt bis zum Erscheinen des Antichrists und der Rückkehr des Gottessohnes am jüngsten Tage bald so, bald anders zusammengestellt und wieder voneinander getrennt. Der Empfindungsausdruck vertieft sich und wird feiner und mannigfaltiger, die handelnden Personen verlieren von der religiösen Erhabenheit und Starrheit und nehmen zu an einfacher menschlicher Natürlichkeit.

Vor allem aber liebt der bürgerliche Geschmack die Gestalten und Scenen, die seiner eigenen Welt entnommen sind und realistisch das Dasein wiederspiegeln, das er selber führt, kleinbürgerliche Genrebilder von possenhafter Komik oder auch von gemütlichem Ernst. Der Besuch Elisabeths bei der Mutter des Herrn giebt den Dichtern Gelegenheit, mit traulichen Farben ein häusliches Interieur zu schildern, wie sie es aus nächster Nähe kennen gelernt haben, und noch mehr eignen sich die Mirakeln für derartige Anbauten und Ausbauten. Eine ausgelassene, derbe und rohe Komik, wie sie dem



Darstellung eines mittelalterlichen Mysteriendramas.

(Rechts der Höllenrachen, links und in der Mitte auf einem Gerüst, zu dem Leitern emporführen, der Himmel und das Fegefeuer, im Vordergrund und unten eine Märtyrerin auf der Folter.)
(S. P. Albert. La littérature française. Paris 1891.)

Geschmack der Zeit entsprach, und auch viel geschlechtlicher Witz mischten sich immer mehr in die frommen Stoffe hinein. Mit letzterem geht man in Frankreich am weitesten, während in England ein breit behäbiger germanisch-frischer und gesunder Humor zuweilen zum Durchbruch kommt. Aus der weltlichen Schwanklitteratur, den im Volksmunde umgehenden Witzerzählungen werden Motive entlehnt. Bekannt ist die lustige Episode von dem Schafdiebe Mack in den englischen Towneley-Mysteries. Den auf dem Felde in der Christnacht entschlafenen Hirten entführt Mack, der Dieb, einen feisten Widder und trägt ihn zu seiner Frau nach Hause heim. Als am anderen Tage die Bestohlenen bei ihm ankommen, um Nachsuche zu halten, wird ihnen bedeutet, ruhig zu sein, da Frau Mack gerade in die Wochen gekommen sei. Dennoch durchsucht man das Haus in allen Winkeln und Ecken. Umsonst. Schließlich will einer der Hirten das neugeborene Knäblein in der Wiege küssen und entdeckt, daß es mit dem geraubten Widder eine merkwürdige Ähnlichkeit besitzt. Vergebens beteuern der Dieb und seine Ehehälfte, daß das widderähnlich aussehende Ungeheuer in der That ihr Sprößling und in der Nacht nur von einem bösen Geist bezaubert worden sei. Doch sind die Hirten nachsichtig genug, von einer Klage beim Richter Abstand zu nehmen.

Der in der Kunst des Zeitalters allgemein herrschende Geist kommt auch in der Mysterien- und Mirakelpoesie zur Geltung: hier der kleinbürgerliche Realismus mit seiner Vorliebe für Figuren und Scenen des alltäglichen Philisterdaseins, dort die Romantik der Rittererzählungen mit ihrer bunten Fülle von Abenteuern und Begebenheiten, ihren tollen Erfindungen und der Unmasse von handelnden Personen. So ein Drama trägt noch ganz das epische Gepräge und stellt, unruhig hin und her springend, in beständigem Wechsel der Scenen, das Leben des Helden oder der Heldin von der Wiege bis zum Grabe oder doch bis zur Heirat dar. Das Religiöse tritt dabei zuweilen völlig in den Hintergrund, und der Name des Heiligen ist oft nur noch das Aushängeschild einer durchaus weltlichen Poesie. Eine italienische „Rappresentazione“, welche das Leben einer heiligen Oliva behandelt, erzählt von einer wunderbar schönen Prinzessin Oliva, die um ihrer Schönheit willen die außerordentlichsten Gefahren und Abenteuer erleben muß und von dem bösen Schicksal hin und her geschleudert wird, sowie das der griechische Sophistenroman und ähnlich die volkstümlichen Ritterromane dieser Zeit sich auszumalen pflegten. Das Schauspiel, das mit außerordentlichem Pomp, ungefähr im Stil einer neuzeitlichen Feerie, mit vielen Tänzen, Pantomimen und Gesängen zur Darstellung kam, scheint allerdings schon dem 16. Jahrhundert anzugehören. Aber der romantische Geist, der in ihm steckt, bricht auch in den Mirakeln des 14. und 15. Jahrhunderts bereits kräftig durch.

Vielfach wurden die einzelnen kleineren Mysterien, die als vogelfreies litterarisches Gut von Hand zu Hand gingen, cyklisch zu einem größeren

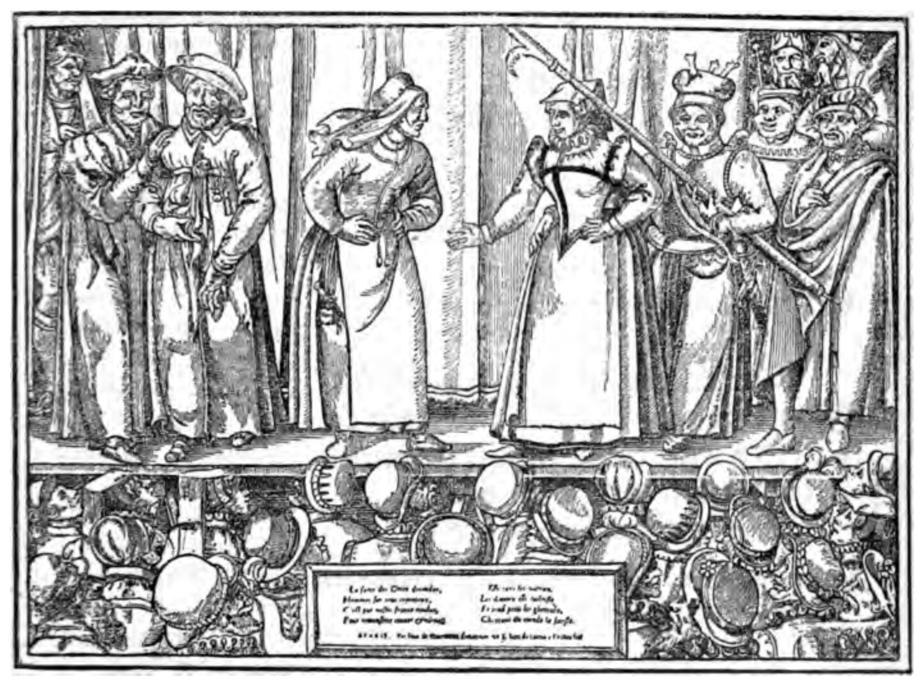
Ganzen äußerlich zusammengefügt und hintereinander dargestellt, so daß die Aufführungen mehrere Tage beanspruchten. Die englischen „Collektiv-Mysteries“, welche durch die Zünfte der Handwerker auf beweglichen Bühnen an bestimmten Tagen, vor allem am Fronleichnamstage vor dem herbeigeströmten Publikum gespielt wurden, geben ein genaues Bild dieser Entwickelung. Woodkirk bei Wakefield in Yorkshire, York, Chester und Coventry sind die durch ihre Aufführungen berühmtesten Ortschaften. Die sogenannten „Towneley-Mysteries“, die in Woodkirk zur Darstellung kamen, bestehen aus 32 kleineren Schauspielen, von denen 8 alttestamentliche und 23 neutestamentliche Stoffe behandeln, — die Schöpfung, Abels Tod, Noah und seine Söhne, Abraham, Isaak, Jakob u. s. w. u. s. w. bis zum jüngsten Gerichte, so das Ganze der christlichen Heilsgeschichte umschließend. Manches auch künstlerisch Erfreuliche findet man in ihnen daheim, ebenso wie in dem französischen „Grand Mystère“ von Jean Michel, das in 174 Akten das gesamte Leben des Heilands umfaßte. Von deutschen Schauspielen werden am häufigsten erwähnt ein „Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen“ und ein anderes „Schönes Spiel von Frau Jutten“, von Theodor Schernbeck zu Mühlhausen um 1480 verfaßt. Das erstere wurde angeblich Ostern 1322 vor dem Landgrafen von Thüringen, Friedrich mit der gebissenen Wange, zu Eisenach im Tiergarten von Klerikern aufgeführt und machte auf jenen einen so tiefen Eindruck, daß er darüber in Tiefsinn und schwere Zweifel versank. Denn es wollte ihm nicht in den Sinn, daß jene thörichten Jungfrauen trotz der rührenden Fürbitte Mariens von Christus zur Hölle verurteilt werden. „Was ist denn der Christenglaube,“ rief er, „wenn der Sünder nicht einmal auf die Fürsprache Mariens und aller Heiligen hin Verzeihung erlangt.“ „Frau Jutta“ aber behandelt die bekannte mittelalterliche Sage von einem Weibe, das als Johann VIII. die päpstliche Krone getragen haben soll. Der Engel des Herrn stellt der Heldin zuletzt die Wahl, ob sie lieber hier alle Schande auf sich nehmen oder der ewigen Seligkeit verlustig gehen will. Und Frau Jutta wählt das letztere. Sie genest eines Kindes und stirbt während der Geburt. Ihre Seele aber steigt befreit aus der Hölle wieder hervor.

Die allegorischen Elemente, schon in den ältesten Mysterien und Mirakeln daheim, nehmen an Kraft und Fülle zu, als im 14. und 15. Jahrhundert der Geist der Gelehrsamkeit, das Verständig-Vernünftige und abstrakt philosophische Denken überall in der Poesie um sich griffen, und aus den Wurzeln des religiösen Schauspiels schießt ein neuer Keim hervor, die Gattung der Moralitäten. Disputationen zwischen Leben und Tod, Alter und Jugend, Frühling und Winter gehören hierher, dann zahlreiche Totentänze. Der Tod erscheint und fordert nacheinander, ohne Unterschied von Stand, Geschlecht und Alter, den Papst, den Kaiser, den Edelmann, den Bauer, den Greis und das Kind, Mann und Weib auf, ihm zu

folgen, und jeder schließt sich seinem großen Zuge an. Das Lieblingsthema der Moralitäten ist der Kampf des Guten und des Bösen um die Menschenseele, und als Helden treten allerhand Begriffe auf, die sieben Todsünden, die Tugenden, als da sind Barmherzigkeit, Liebe, Gnade, — dann die Welt, die ewige Seligkeit und ähnliche Erscheinungen. Die kurze Inhaltsangabe einer englischen Dichtung „Das Schloß der Beharrlichkeit“ mag das Wesen dieser Art Spiele, soweit wie hier möglich, näher erläutern. Sie steht auf der Höhe der Entwickelung. „Humanum genus“ (das Menschengeschlecht) heißt der Held der Dichtung, und er tritt nacheinander als Kind, als Jüngling, als Mann und Greis auf. Der böse und der gute Engel führen das Kind in das Leben ein, das, den Zuflüsterungen des Bösen folgend, zu Mundus (Welt) gelangt und von Mundus zu Gefährten Dummheit, Lust und Verleumdung erhält. Der Jüngling erwählt sich als Geliebte Wollust, schließlich aber öffnet ihm Reue die Augen, und Beichte führt den gereiften Mann zum Schlosse der Beharrlichkeit. Um dieses Schloß entbrennt ein hartnäckiger Kampf. Die sieben Tugenden verteidigen es, die sieben Todsünden mit dem Teufel an der Spitze umlagern es mit aller Gewalt. Letztere müssen zuletzt abziehen, getroffen von der Gewalt der Rosen, welche auf ihre Häupter niederfallen, wie im letzten Teil der Goethe'schen Faustdichtung auch Mephisto solchen Geschossen der Engel nicht widerstehen kann. Humanum Genus aber wird als Greis noch einmal dem Guten abtrünnig und verläßt, verlockt von Geiz, das sichere Schloß. Um den Sterbenden streiten Tod und Seele, und schon zieht der böse Engel triumphierend mit dem Verdammten zur Hölle nieder, da befreit Friede den Unglücklichen aus der Gewalt der Hölle, und Barmherzigkeit führt ihn zu Gott empor.

Auch den Moralitäten fehlte es nicht an burlesken Zwischenscenen und noch weniger an satirischen Angriffen auf die Zustände und Sitten der Gegenwart. Ein Aufwärts in der künstlerischen Entwickelung läßt sich in ihnen nicht verkennen. Das Drama wagt immerhin schon eine eigene Erfindung und geht nicht mehr am kurzen Gängelbande des biblischen Textes. Der dichterische Geist muß aus sich selber schöpfen, und die allegorischen Gestalten verraten, wie das in höchster Weise bei Dante sich zeigt, die ersten Versuche einer wirklichen Charakteristik. Die Kunst der Allegorie bereitet die Kunst der typischen Menschendarstellung in der Art Molières vor. Wir haben die ganz naiven Versuche des Mittelalters überwunden, und schon wagt sich die Moralität an die Darstellung tiefsinniger Ideen und an die Gestaltung großer Idealmenschen heran. Ein Faustischer Zug geht durch sie hin, und sie bilden die Keime, aus denen später die Calderon'schen Autos hervorwachsen werden. Sie haben in dieser Zeit das europäische Schauspiel nicht zum wenigsten davor bewahrt, daß es in dumpfem Philisterwitz und Alltäglichkeitsnaturalismus umkam.

Denn neben der Moralität entwickelte sich noch reicher und blühender die derbe Posse, der handgreiflich-feste Schwank, wie er den ehrbaren Handwerkern paßte. Man muß sie sich nur nicht zu ehrbar denken. Es waren viel rohe und wüste Gesellen darunter, und die geistige Bildung stand nicht gerade hoch. Zimperlich ging's in ihren Kreisen nicht zu, und sie führten Worte im Munde, wie man sie heute nur in den niedrigsten Gesellschaftsschichten zu hören bekommt, die von der Kultur noch nicht weiter beleckt sind.



Darstellung einer Possenscene auf der spätmittelalterlichen Volksbühne.
(Nach P. Albert. La litterature française. Paris 1891.)

An Obscönitäten und Unflätigkeiten herrscht in den Possen gewiß kein Mangel, und sie sind nichts für die Ohren all derjenigen, welche zunächst den Anstand und die Moral in der Poesie wollen gewahrt sehen. Aber an lustigem Witz hat's unseren Altvordern nicht gefehlt, und man merkt, daß sie breit und lautschallend lachen wollten. Die Moralität und die Posse geben ein sehr ungleiches Geschwisterpaar ab, doch war's für unser Drama von höchstem Vorteil, daß sie nebeneinander aufwuchsen. Die Posse sorgte dafür, daß sich die junge Kunst nicht ganz in leere Begrifflichkeiten, Idealitäten, Verstand und Gelehrsamkeit auflöste, sondern der Beobachtung des Lebens und der Natur treu blieb und sich dem Volk nicht entfremdete, nicht nur

in den Wolken, sondern auch in den Schenken, auf den Märkten und Gassen und in den niederen Stuben armseliger Philister Bescheid wußte, daß sie nicht nur die Welt darstellte, wie sie sein soll, sondern auch, wie sie ist. Die „Jahrmarktskunst“ hatte das Mysteriendrama aus der Kirche herausgeholt und sich im Schatten der Frömmigkeit behaglich eingerichtet; zuletzt war sie dann kräftig genug geworden, daß sie sich ganz auf eigene Füße stellen konnte.

Wie man im alten Athen die Aufführung einer tragischen Trilogie mit der Darstellung eines Satyrspieles abschloß, so ließ man auch in Paris einem Mysterium gern eine Posse hinterdrein folgen. Die „Confrères de la Passion“ verbanden sich mit den „Enfans Sans Soucy“, einer Art Karnevalsgesellschaft, der junge Leute aus ersten Familien angehörten, zu gemeinschaftlichem Thun. Jene „Confrères de la Passion“ hatten sich gegen Ende des 14. Jahrhunderts um die Darstellung der Mysterien verdient gemacht und eine Art Privilegium erworben, daß niemand außer ihnen diese Art Schauspiele zur Aufführung bringen durfte. Von Pilgern, die von Jerusalem, Rom und S. Jago di Compostella zurückgekehrt, war die Brüderschaft begründet worden, ihr Zweck eben die Aufführung religiöser Schauspiele. Bestanden hat sie noch während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Enfans Sans Soucy spielten dafür die Possen, welche sich den Mysterien anschlossen. Aber auch die „Clercs de la Bazoche“, eine unter Philipp dem Schönen (1285—1314) begründete Genossenschaft von Pariser Advokaten, welche zuerst die Moralitäten in Flor gebracht und dabei die Satire nicht geschont hatten, erwarben sich um den französischen Schwank die größten Verdienste. Von den Dramen der „Bazoche“ hat sich die bekannte Farce vom „Meister Pathelin“, das beste Lustspiel dieser Zeit, bis in die Gegenwart hinein auf der Bühne lebendig erhalten. In Pathelin

Le bergier
Bee
Pathelin
Deu bee len me puisse pendre
Se ie ne vois faire venir
Vng bon sergent mesaduenir
Luy puisse il sil ne len prisonne
Le bergier
Sil me treuue ie luy pardonne

Explicit maistre pierre pathelin
Imprime aparis au saumō deuāt le
palois pargermaī beneaut īprimeur
le xx me iour de decembre
lan mil iiii c iiii xx et dix

Faksimile der Schlußschrift der ältesten datierten Druckausgabe der altfranzösischen Posse „Meister Pathelin“.
Gedruckt zu Paris durch Germain Bineaut, 20. Dezember 1490.
(Aus Thierry Poux, a. a. O.)

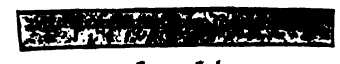
verspotteten die schauspielenden Herren vom Gericht mit fröhlicher Ironie sich selber und ihren Beruf; ihr Held ist der Rechtsverdreher, wie sich das Volk den Advokaten immer vorgestellt hat, zungengewandt und erfahren in allen Listen und Kniffen, die seiner Partei zum Siege verhelfen können. Doch der dumme Schäfer Maître Agnelet schlägt den Pfiffikus mit den eigenen Waffen und betrügt ihn um seinen Lohn, indem er gegen ihn dasselbe Verfahren einschlägt, das ihm Pathelin geraten hat, um in einem Rechtsstreit mit einem spießbürgerlichen Tuchhändler obzusiegen. In dem fröhlichen Schwank von dem betrogenen Betrüger verrät sich schon das ganze Gemisch für Situationskomik, durch welche sich die Pariser Posse noch heute besonders auszeichnet.

In Italien lebten beim Volke dieselben Gestalten fort, welche bereits den römischen Atellanen bekannt waren, und wie die Atellana, so war auch die commedia dell'arte eine Hanswurstkomödie, die aus dem Stegreif gespielt wurde. Der Stoff und Gang der Handlung standen im allgemeinen fest, fest auch die Charaktere, während die Darsteller den Dialog sich selber nach Laune und Bedarf des Augenblicks improvisierten. Prellereien und Spitzbübereien, Eulenspiegeleien, Prügeleien und Ehebruchshistörchen, all die bekannten Geschichten, welche in den Schwänken und Novellen erzählt wurden, spielten auch auf der Volksbühne ihre große Rolle. Der verschmitzte Sklave der antiken Komödie hat sich in den Arlecchino, den Hanswursten, verwandelt, dem Colombine als Geliebte zur Seite geht. Was im alten Rom Maccus hieß, führt jetzt den Namen Pulcinello: der pfiffige Dümmling, den alle Welt glaubt an der Nase führen zu können, und der selber alle Welt übers Ohr haut, der Schäfer Agnelet des französischen „Pathelin“. Da findet man Pantalone, den gutmütigen Papa und reichen Kaufmann, der besonders in Venedig beliebt war, und Doktor Gratiano, den Rechtsverdreher und pedantischen Gelehrten, welcher aus Bologna, der berühmten Juristenstadt, stammt, den Schmarotzer und Gelegenheitsmacher Brighella, den Stotterer Tartaglia und den Stutzer Don Pasquale, all die ständigen Figuren und Masken im Reigen der italienischen Karnevalsfestlichkeiten, welche durch die Jahrhunderte hindurch lebendig geblieben sind.

Auch in Deutschland konnte man an den lustigen Faßtnachtstagen, den Tagen der Fasseleien, seiner Freude an Mummenschanz und Komödienspielen alle Zügel schießen lassen. Maskierte Gestalten eilten von Haus zu Haus, in Worten und Gebärden einen Volkstypus spielend, auch wohl eine kleine Scene aus dem Alltagsleben aufführend, eine Zankscene zwischen Ehegatten und ähnliches. Daraus entwickelte sich dann die Faßtnachtsposse, die vornehmlich in Nürnberg, Augsburg und Bamberg blühte, eine sorgfältiger ausgearbeitete, handlungs- und scenenreichere Darstellung komischer Alltagsgeschichten aus dem Leben des städtischen Philistertums. An der Verspottung des Bauerntums fand der übermütige Städter dasselbe

große Gefallen wie seiner Zeit die Ritter an den Liedern Nitharts, und noch größeres Gefallen an all den pikanten Ehebruchs- und Kupplerinnenhistörchen im Boccaccio-Geschmack. Die bekannten obscönen Schwänke und Novellen, welche damals in allen Ländern umherliefen, wurden dramatisiert, dann aber auch Teile der deutschen Helden- und der Artussage, antike Stoffe wie das Urteil des Paris, der Kampf zwischen Sommer und Winter und ähnliches. Hans Rosenblüt, ein Nürnberger Wappendichter, der Schnepperer genannt, um die Mitte des 15. Jahrhunderts lebend, und der Nürnberger Wundarzt Hans Folz (um 1480), auch ein hervorragender Meistersänger, haben eine große Anzahl derartiger Possen geschrieben. Die des Hans Folz sind um ihrer „Unanständigkeit“ willen das Entsetzen aller Litterarhistoriker, welche wie Gödeke eine „unmoralische“ Kunst überhaupt nicht als Kunst wollen gelten lassen. Auf viel mehr als die Erzählung einer Zote war es auch wohl nicht abgesehen, und die deutsche Posse dieser Zeit, gewiß sehr roh und unbeholfen, hat's zu einem Pathelin allerdings nicht gebracht.





Hans Folz.
Nach einer auf dem Berliner Kupferstichkabinett befindlichen Zeichnung, wahrscheinlich von Hans Schwarz, die angeblich den Meistersänger darstellt.



RENAISSANCE UND REFORMATION



Druck: J. Neumann, Neudamm.





Das Zeitalter der Renaissance und Reformation.

Allmähliches Werden einer neuen Entwickelung und Anzeichen einer neuen Zeit. Mit der Renaissance beginnt die Kultur der Neuzeit. Erfindung der Buchdruckerkunst. Die Wiedererweckung der Antike und des Humanismus. Die Bedeutung des philologischen Humanismus. Der Aufgang und die Triumphe der weltlichen Wissenschaft. Die Naturwissenschaften und der realistische Geist der bürgerlichen Gesellschaft. Die Entdeckungen und Seefahrten. Der Staat tritt an Stelle der Kirche. Machiavelli. Thomas Morus. Die Geschichtsschreibung. Die neue Auffassung vom Menschen. Der Individualismus. Individualistische Morallehren. Der ethische Materialismus. Die Reaktion der mittelalterlichen Weltanschauung. Savonarola und die florentinischen Akademiker. Die Reformation in Deutschland. Zusammenhänge zwischen der Reformation und dem Humanismus. Vertiefung und Erweiterung des Humanismus durch die reformatorische Bewegung. Die Gegensätze zwischen den Idealen der Humanisten und Reformatoren. Die Schäden des Humanismus. Einseitige Vergötterung der Antike. Das Fremdartige und Unvolkstümliche seiner Bildung. Seine Entfremdung vom Leben. Die Rückführung mittelalterlicher Ideen durch die Reformation. Die reformatorische Bewegung in der katholischen Kirche. Das Konzil von Trient. Der Jesuitismus. Kampf gegen die Wissenschaft und die neuen Ideen. Sieg der Reaktion.

Mehr und mehr lichtet sich das trüb durcheinander wogende Chaos, das noch im 15. Jahrhundert mittelalterliche und neuzeitliche Bildung klar voneinander nicht scheiden läßt. Nur einzelne Gestalten tauchen auf, Pioniere des Kommenden, ein Pfeiler nach dem anderen, der das alte Gebäude stützte, schwankt und bricht zusammen, und aus Nebeln taucht in immer deutlicheren Umrissen die neue Geisteswelt hervor. Gegen Ausgang des 15. und in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts folgen dann die großen Entscheidungsschlachten, in denen die letzten Vergangenheitsstreiter überwunden werden; die negierende Kritik thut ihre große Aufräumearbeit, während zugleich die aufbauenden Geister die neuen Erfahrungen, Erkenntnisse und Empfindungen in Form und System bringen und zu einer einheitlichen Weltanschauung zusammenfassen, welche für die Menschheit in allen Lebensfragen zur Führerin und Richterin, zum Gewissen wird. Ein fester, bestimmter Punkt, wo das Alte aufhört, das Neue beginnt, läßt sich auch hier nicht geben. In einem Petrarca und Boccaccio fließt mehr

vom Blute des echten Renaissancemenschen als in einem Sebastian Brandt, der nur um 26 Jahre älter ist als Luther. Die ersten Wiedererwecker der antiken Welt erscheinen bereits im Anfange des 15. Jahrhunderts, und 100 Jahre später glauben die Kölner Dunkelmänner noch immer, daß tiefes, tiefes Mittelalter über allen Geistern ausgebreitet liege. Das Pulver wird erfunden, 1454 geht aus Gutenbergs Druckerpresse das erste mit beweglichen Lettern gedruckte Büchlein hervor, 1492 entdeckt Columbus Amerika, 1517 schlägt Luther seine 97 Thesen an die Thür der Wittenberger Schloßkirche, und 1543 erscheint das Umsturzbuch des Kopernikus „De revolutionibus orbium coelestium"; so spannt sich über den Raum mehr als eines Jahrhunderts die Kette der großen Ereignisse, welche den Sturz der alten Welt herbeiführen und die neue Welt erstehen lassen, die noch immer die unsere ist. Noch ward die große Periode der Renaissancekultur nicht überwunden, und all die Erkenntnisse und Überzeugungen, die sich damals zum Siege durchrangen, prangen als Grund- und Eckpfeiler an dem Gebäude der auch unsere Zeit beherrschenden Weltanschauung: die Heiligen und Kirchenväter unserer modernen Bildung, die starken Autoritäten, die noch wirklich lebendigen Einfluß ausüben, das sind die Gutenberg, Columbus und Luther, die Kopernikus, Galilei und Kepler, die Macchiavelli und Thomas Morus, die Shakespeare und Cervantes, die Michel Angelo, Rafael und Dürer, die führenden Geister aus der Zeit der Wiedergeburt. Und erst wenigen ist die klare Überzeugung gekommen, daß auch diese Kultur nur eine Entwickelungsphase war, und fühlen ihre Autorität als ein Joch auf den Nacken ebenso schwer drücken, wie einst die Überlieferungen des Mittelalters in den Tagen der aufstrebenden Renaissance auf den Geistern lasteten.

Unzählige Male ist beschrieben und geschildert worden, wie die Erfindung von Schießpulver und Buchdruckerkunst, die Entdeckung Amerikas und die Wiedererweckung der griechisch-römischen Welt die Bildung der europäischen Menschheit in seinen untersten Tiefen umgestaltet haben. Aber es kann nicht die Aufgabe dieses Buches sein, im einzelnen nachzuweisen, was wir an neuen Besitztümern da gewonnen haben; nur die geistige und seelische Umgestaltung soll hier in einigen wichtigen Hauptzügen beschrieben werden. Die Vorherrschaft der theologischen Wissenschaft ist nun endgiltig gebrochen und die Wissenschaft von den irdischen Dingen, der Welt und dem Menschen, reich an neuen großen Entdeckungen, beschäftigt ganz anders und mehr, ja fast allein noch die ernsteren Köpfe. Und auch der über die Rätsel des Daseins, über Gott und Unsterblichkeit nachgrübelnde Sinn beugt sich nicht mehr nur dem Glauben und der Offenbarung; die philosophische Spekulation reißt an dem Gängelband der christlichen Theologie, und hier und da zweifelt schon einer, ob denn die Lehre Christi in der That die allein wahre und allein seligmachende sei. Der Humanismus hat Griechenland und Rom aus den Trümmern neu erstehen lassen, und

das Licht der glänzenden Sonne der antiken Civilisation fällt breit und mächtig über die christliche Welt. Ein Band umschließt und vereinigt alle, welche den Namen Humanist führen; sie fühlen sich miteinander verbunden wie die begeisterten und schwärmenden Jünger einer neuen Religion und



Johannes Gutenberg.

blicken stolz auf jeden anderen als auf einen Barbaren herab, der nicht wie sie aus den reinen Quellen der klassischen Bildung getrunken hat. Die antike Weltanschauung stellt sich wiederum kühn neben ihre alte Überwinderin, die christliche, und drängt sie aus vielen Herzen heraus.

Wan dich die lini des lebens zwischen dem dā
vnd dem zaiger groß ist das bedeüt künftige nā=
schlacht an mannen vnd an frawen Ainsu dar vn=
der am crütz oder stern das bedeüt armüt vnd hat
leben / in dem alter ist die selb lini oben an dem dā
ganntz das bezaichnet schwangern werden Ist aber die selb lini=
vnden gantz on all streblung das bedeüt ain vnseligen mensch=
en Ist sie aber zerstrewet hin vnd her des selben reichtum vn
gůtt wirt zerstrewet es sey dann das er dem wider stannd
mitt grosser weißhait Ist die lini des leben gantz von der
rank bis auff die wurtzer das ist ain zaichen lanck lebens
kůnhait vnd keckhait Ist sie aber zu kurtz die sach kompt
selten zu gůtt Wan aber sie geteilt wirt in zwaitail
das bedeüt reichtum vnd ersinsu an dem griff ain O
der mensch verlürt ain aug sind aber der O zway er
verlürt baide augen Ist die lini des haups wol auff=
gereckt vnd ist gantz das bezaichnet ain gut complexion
wan sie aber gaut durch den berg der hand das be=
deüt lang leben ist aber die lini zu kurtz vnd gat durc=
ch den triangel das bedeüt ain vntrewen heffigen mensch=
en ist die lini des haups gantz das bezaichnet ainen
bösen tod So vinsu geschribn In der ersten hannd vnd
zaiger wie iegliche lini vnd berg vnd ballen in der
hand vnd an den finger sey genant



Seite aus Johannes Hartliebs (gest. zwischen 1471 und 1474) „Chiromantia“, als Probe eines in Holztafel- (Block-) druck hergestellten Buches, bestehend aus 26 Blättern, Klein-Folio. (Aus Sotheby, Principia typographica. London.)

A 11

Ecce homo.

Von unbekanntem Meister um Mitte des 15. Jahrhunderts.

Faksimile eines Holztafeldruckes (Blockdruckes). Druckverfahren vor Gutenbergs Erfindung üblich und noch einige Jahrzehnte nachher zur Herstellung volkstümlicher kleinerer illustrierter Schriftwerke.

(Aus T. O. Weigel und A. Zestermann, Anfänge der Buchdruckerkunst. Leipzig 1866.)

Dreifarbendruck und Verlag: J. Neumann, Neudamm.



Aristoteles, den man richtiger verstehen lernt, Plato und die Neuplatoniker, die Stoiker, Skepticisten und Materialisten des sinkenden Altertums zerstören die knechtische Ehrfurcht vor den Kirchenvätern und den mönchischen Philosophen der Scholastik. Die Lehren der Stoiker verkündete von neuem Lipsius, Gassendi huldigte dem Materialismus Epikurs, und Montaigne erneuerte den Skepticismus. Die Dichter und Schriftsteller Roms, die Geister der entschiedenen religiösen Gleichgiltigkeit, verkünden mit ganz anderer Freiheit als früher einmal die ritterlichen Poeten, das Recht der Weltlust und Lebensfreude.

Eine müßige Frage vielleicht, wie sich die europäische Kultur entwickelt haben würde, ohne diese Einkehr bei der Antike, ohne die fanatische grenzenlose Bewunderung der Humanisten vor dem alten Hellas und Rom, ohne diese religiöse Begeisterung, für welche jedes Wort und jede Silbe eines alten Schriftstellers Bedeutung und Heiligkeit besaß. Der Humanismus kam aus der Gelehrtenstube und erschien zunächst als Philologie, hielt sich im Anfang wesentlich am Studium alles Formalen. Er erlernte die Sprache, studierte die Grammatik und drang in die Geheimnisse des Stiles ein. Bei der Herausgabe der Klassiker stellten sich in den alten Handschriften die Verschiedenheiten in den Textüberlieferungen heraus, und es galt diese miteinander zu vergleichen und aus der Vergleichung die bessere, die richtige Lesart herauszufinden, den besten Text herzustellen. Eine Schule von Kritikern entstand, welche die Verschiedenwertigkeiten der Überlieferungen erkannte und dadurch gegen alle bloße Überlieferung, gegen das Ansehen eines geschriebenen Wortes mißtrauisch ward. Wie ein Schleier fiel es von den Augen der Menschheit. Stand es vielleicht mit der Bibel ebenso wie mit den Schriften der Cicero, Livius und Vergil? Gab es auch hier bessere und weniger gute Texte? Hielt die herrschende lateinische Übersetzung stand vor den neuen vertieften philologischen Kenntnissen? Erasmus und Reuchlin gingen auf den griechischen und hebräischen Urtext zurück und erkannten die Mängel und Fehler jener. Man traute nicht mehr den Dolmetschern, sondern wollte die Urheber selber reden hören, die Deutungen der Kirchenväter und Scholastiker verloren ihren alten Zauber, als man zur Bibel selber vordrang. Und ähnlich im Gebiet der weltlichen Wissenschaften. Die Geographie und Astronomie überwand die verworrenen mittelalterlichen Anschauungen, ein Gemisch von dunklen Erinnerungen an die antiken Kenntnisse und von christlich-dogmatischen Kirchenlehren, als sie den Text des Ptolemäus in die Hände nahm, die Juristen studierten das corpus juris und die Ärzte den Hippokrates. Zur vollen Höhe gelangte aber die neue Wissenschaft, als sie über die bloße Philologie, über die Beschäftigung mit der Form hinausdrang, den Geist und den Inhalt der Antike auf sich einwirken ließ und deren tiefstes Sein und Wesen zu enträtseln suchte; als man aufhörte, die reinen Ergebnisse staunend zu



Faksimile einer Seite aus Gutenbergs 42zeiliger Bibel,
dem ersten größeren mit beweglichen Lettern gedruckten Werk, zu dessen Herstellung sich Gutenberg 1450 mit Joh. Fust vereinigt hatte.

betrachten und gläubig weiter zu geben und dafür die Frage aufwarf, wie die Alten zu ihrer tieferen Erkenntnis der Natur und des Menschen gelangt waren. Die kühnsten Geister, die am lebendigsten fortgewirkt haben, überwanden die humanistische Vergötterung des Altertums, welche statt der alten christlichen nur neue Autoritäten heraufführte und damit die freie Entwickelung in Wissenschaft und Kunst teilweise vernichtete. Sie machten auch bei Ptolemäus und Hippokrates, bei Homer nicht Halt, sondern drangen zu den noch weiter zurückliegenden Quellen vor, aus denen diese geschöpft hatten: sie beobachteten die Natur und das Leben selber, studierten nicht nur den Ptolemäus, sondern auch den Sternenhimmel, nicht nur den Hippokrates, sondern auch den menschlichen Leib. Wohl mischte sich das Streben nach der Selbstbeobachtung, der eigenen Erfahrung und nüchternen Forschung noch mannigfach mit den Resten der mittelalterlichen Offenbarungs- und dogmatischen Glaubenswissenschaft, mit Phantasterei und Mystik. Columbus, noch „kein Forscher in unserem Sinne", suchte auch in der Bibel und bei den Kirchenvätern Unterstützung für seinen Glauben an den über den Westen hinführenden Seeweg nach Indien; der große Paracelsus gefällt sich noch darin, den Zauberer zu spielen, weist aber mit begeisternden Worten auf die Natur als die große Lehrmeisterin hin und verlangt von den Alchemisten, daß sie nicht länger den Stein der Weisen suchen, sondern Arzeneien bereiten sollten. Die Astrologie entwickelt sich allmählich zur Astronomie. Die Deutschen Peuerbach und Johannes Müller-Regiomontanus helfen mit, jene zu dieser überzuleiten. Kopernikus (1473—1543) studierte nicht nur, was Ptolemäus gefunden hatte, sondern wie er es gefunden hatte, und überwand ihn, stürzte sein System über den Haufen. Sein Genius brach dem Genius Johannes Keplers Bahn. Leonardo da Vinci (1452—1519), einer der gewaltigsten Universalgeister aller Zeiten, dessen ganze umfassende Kraft sich noch heute nicht recht abschätzen läßt, der große Maler und Physiker, begründete die Anatomie, und Vesalius erscheint, der eigentliche Begründer der modernen Heilkunst. Zum erstenmal wagt man, den toten Leib des Menschen zu zerschneiden und in das Innere des Körpers zu blicken. Galileo Galilei (1564—1642), auf dessen Lebensweg schon die dunklen Schatten der Reaktion fallen, und der im Kerker dafür büßen muß, daß er von der Morgenluft der Renaissance getrunken, der Entdecker der Fallgesetze, „schreitet als Pfadfinder auf physikalischem Gebiet von Triumph zu Triumph". Ein Hieronymus Cardanus (1501—1576) arbeitete in der Mathematik. All die Siege der Wissenschaft


Nicolaus Kopernikus.

waren auch Siege des bürgerlichen Geistes, der von Anfang an, als er den Geistlichen und Rittern gegenüber sein Recht auf Bildung geltend gemacht hatte, die Beobachtung der Welt und der nächsten Umgebung, den Realismus, pflegte. Der Handels- und Kaufmannsgeist trieb den europäischen Menschen auf die Schiffe, ließ Columbus Amerika entdecken, Vasco da Gama den Seeweg nach Ostindien finden und Magalhães zum erstenmal die Erde umsegeln. Ganz anders als in den Tagen der Kreuzzüge erweiterte sich der Gesichtskreis der abendländischen Kultur, und rettungslos brach vor den Ergebnissen der Entdeckungsfahrten das alte kirchliche Dogma zusammen, das die Erde für eine vom Wasser umflossene Ebene und den Zweifel daran für ein religiöses Verbrechen erklärte. Für jeden, der sehen wollte, erwies sich die Unmöglichkeit, noch länger der Kirche und der Religion als der einzigen Führerin, als der Löserin aller Fragen, als der Herrin über alles Denken und Empfinden zu folgen. Auch sie durfte nicht als Leiterin, sondern nur als Begleiterin dienen; ihr altes Gebäude war in den Grundvesten erschüttert worden.



Galileo Galilei.

Diese neue Einsicht brach sich bald auch in der Politik Bahn. Nicolò Macchiavelli, der große italienische Diplomat, und Thomas Morus zerstörten die mittelalterlichen Staatsbegriffe, den Feudalismus und den Hierarchismus. Nicht länger sah man in den Staatseinrichtungen eine von Gott gewollte Ordnung, ein Heiliges und Unantastbares, sondern ein Werk der Menschenhand. Die menschliche Vernunft und Einsicht hatten die Gesetze geschaffen und ausgebildet, und deren Recht lag eingeschlossen in ihrer Nützlichkeit. Neues Recht sollte altes stürzen dürfen, wenn es vor der Vernunft als das höhere und bessere, d. h. als das nützlichere sich erwies. Die alten theokratischen Ideen verschwanden, die Kirche stand nicht

mehr über dem Staat, die geistliche Macht nicht mehr über der weltlichen. Macchiavelli versenkte sich in das Studium der Schriften des Livius und suchte die Entwickelungsgesetze im Werden der römischen Weltmacht. Seine feurige und leidenschaftliche Vaterlandsliebe sah mit brennendem Schmerz die politische Ohnmacht und den jähen Niedergang des zeitgenössischen Italiens und wollte von neuem den alten Staat der Scipio Africanus und Julius Cäsar herstellen, das weltbeherrschende Einheits-Italien schaffen. Was hatte Rom einst so unbesieglich gemacht? Und Macchiavelli stellte dem mittelalterlichen christlichen wieder das antike Staatsideal entgegen. Der Staat über alles, und der Wert des einzelnen bestand nur in dem Nutzen, den er als Bürger und Diener des Staates dem Gemeinwesen leistete. In der politischen Macht und Herrschaft eines Volkes, in seiner Wehrhaftigkeit und seinem Reichtum erblickte Macchiavelli alles Heil. Und er war ein echter Jünger der Renaissance, ein patriotischer und aristokratischer Geist, voller Verachtung gegen die Masse, ein rücksichtsloser Realpolitiker und Nützlichkeitsmoralist, für den alle Entscheidung im Erfolge lag. Dem Unverstand der Menge und der Nichtsnutzigkeit der Menschenbrut gegenüber war dem „principe“, dem Fürsten, dem aufgeklärten Tyrannen, d. h. eigentlich dem Erlesensten und Besten, dem durch seine Kraft zum Führer bestimmten Herrn, zur Durchführung seiner Ziele alles erlaubt: der Betrug und die Gewalt, wenn das Gesetz nicht ausreichte. Der romanische Geist verkündete in dieser Zeit die Allmacht des Staates und den Aristokratismus, und Macchiavelli, der Radikalste der Radikalen, zog mit unerbittlicher Logik alle Folgerungen aus seiner Grundanschauung. Getreu dem innersten Wesen des germanischen



Nicolò Macchiavelli.
Nach gleichzeitigem Stich.

Individualismus betonte die Renaissance in Deutschland und England mehr die Rechte und Freiheit eines jeden Einzelnen und trug, indem sie die Partei des Volkes und der Massen nahm, einen demokratischen und sozialistisch-kommunistischen Charakter. Was der junge Luther und Zwingli lehrten, begeisterte die Thomas Münzer, die Wiedertäufer und aufständischen Bauern, und Thomas Morus (1480—1535), das Haupt des englischen Humanismus, antwortete, alle diese neuen politischen und sozialen Freiheits-Ideen zusammenfassend, auf den Machiavelli'schen „Principe" mit dem (in lateinischer Sprache geschriebenen) didaktischen Roman „Utopia", das germanische Staatsideal des Jahrhunderts dem romanischen gegenüber deutend und erklärend. Aus dem Munde eines Weltumseglers, des klugen, erfahrenen und warmherzigen Reisenden Hythlodäus, erfährt der Verfasser von einer fernen, wunderbaren Insel der Seligen, auf welcher die von ihm erhofften Zustände zur Wahrheit und Wirklichkeit geworden sind. Dort giebt es keinen Unterschied zwischen arm und reich, keine Knechtschaft und Leibeigenschaft, sondern es herrscht völlige Gleichheit des Besitzes und religiöse Duldsamkeit aller gegen alle. Nur dem Atheisten und Materialisten wagt das Volk keine öffentlichen Ämter anzuvertrauen. Überwunden ist der Zwang der Kaste und Zunft. Wenige Gesetze giebt es, und der Krieg wird verabscheut, doch übt sich das Volk im Waffendienst, um Angriffe abwehren zu können. Die demokratisch-kommunistischen und sozialistischen Theorien trafen mit denen des aristokratischen Individualismus schließlich zusammen in der Hochschätzung und Vergötterung des Staates. Dieser tritt für die nächsten Jahrhunderte an dieselbe Stelle, welche die Kirche im Mittelalter behauptete. Vor ihm macht auch der germanische Individualismus ehrfürchtig Halt, und Luther erschrak, als seine Jünger seine religiösen Freiheitsgedanken für das politische und soziale Leben ausmünzen wollten, und „um der Ordnung willen" gestaltete er seine im Anfang auf der Gewissensfreiheit begründete Kirche zu einer „Staatskirche" um, führte die alten Gewalten und Autoritäten, welche er zur Vorderthür hinausgeworfen hatte, durch die Hinterthür wieder zurück. Die antike Anschauung



Thomas Morus.
Nach einem Gemälde von H. Holbein und einem Stiche von R. White.



Die Insel Utopia.

Faksimile eines Blattes von Ambrosius Holbein zu der von dem Baseler Drucker Joh. Froben 1518 veranstalteten Ausgabe des Thomas Morus'schen Werkes.
(R. Muther, Deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance. München und Leipzig. G. Hirth.)

von der Allmacht und dem Allrecht des Staates über den einzelnen blieb mehr oder weniger schroff ausgeprägt die herrschende Gesellschaftsanschauung, und erst die Gegenwart hat den anarchischen Individualismus stärker anwachsen lassen, der mit demselben Feuereifer gegen den „Staat" ankämpft, mit welchem die Humanisten gegen „die Kirche" zu Felde zogen.

Zu all den zahlreichen Staatslehrern und Publizisten, welche die Frage von der besten Staatsform erörterten, gesellten sich die Geschichtsschreiber. Ein Ägidius Tschudi, der Geschichtsschreiber der Schweiz, Aventinus, der Chronist des Bayernlandes, Kantzow, der pommersche Historiker, Sebastian Franck, der Verfasser einer Weltgeschichte und einer deutschen Geschichte, u. a. halten sich noch mehr an die Weise der naiven mittelalterlichen Geschichtserzähler und lassen sich daran genügen, den bunten Farbenteppich der Handlungen zu entrollen. Andere, die im bewegten Leben der Zeit eine Rolle gespielt haben, bringen ihre Lebenserinnerungen an die Öffentlichkeit. Die größten und bedeutendsten Geschichtsschreiber, ein August de Thou in Frankreich, in Italien Guicciardini und allen voran wieder Machiavelli, forschen jedoch bereits nach den Gesetzen der Entwickelung und suchen nach den treibenden Ideen im Werden der Staaten, Völker und Zeiten. Hart prallen die Gedanken in diesem Jahrhundert aufeinander und bekämpfen einander voller Leidenschaft. Jung und frisch, wie an einem neuen Weltenmorgen, erörtert die Menschheit noch einmal alle Daseinsfragen und sucht sie selbständig zu lösen, legt, frei von Autoritätenzwang, von überkommenen und herrschenden Vorstellungen, persönliche Kritik an sie. Dieser Individualismus erwuchs aus der notwendig gewordenen wirtschaftlichen und politischen Umformung und Umwälzung aller Dinge und führte zu neuen Revolutionen. Die Fürsten, der Adel, die Bürger und Bauern, — jeder erhebt gegen den anderen die Waffen, kämpft um seine Erhaltung, um die Bewahrung alter Rechte, um den Gewinn neuer Vorteile und zu den inneren Bürgerkriegen, welche die Länder durchtoben, kommen die Kämpfe von Nation gegen Nation um die Vorherrschaft im Rat der abendländischen Völker.

Einkehrend bei den Alten, lernte man eine ganz andere Auffassung des Menschen und der Welt kennen als die dem Mittelalter geläufige. Weder bei Horaz noch Vergil las man etwas von der schrecklichen Erbsünde, welche als schwerster Fluch auf der Seele der Väter ruhte. Und wenn diese von dem Elend und der Niedrigkeit des aus Staub gebackenen Leibes sangen, des zum Würmerfraß bestimmten, so priesen jene die Schönheit des menschlichen Körpers und die holden Reize des weiblichen Antlitzes. Der dem Mittelalter so verächtliche Leib, die geschmähte „Frau Welt", — sie erscheinen auf einmal in jenem Schönheitsglanze, mit dem die Antike den Menschen und die Welt bekleidet hatte. Und diese Weltfreudigkeit des 16. Jahrhunderts ging tiefer als die des 13. Jahrhunderts und der ritter-



Denkmal Giordano Bruno's in Rom.

lichen Welt, die nur eine naive Lust an den Freuden der Geselligkeit, an Tänzen und Küssen, an buntem Putz und schönen Waffen war, aber noch wenig von einer tiefinnerlichen philosophischen Erkenntnis besaß. Es zerrinnt der finstere mittelalterliche Traum, daß nur das Leben im Jenseits von Wert und Dauer, und daß das Diesseits nichts als Qual und Jammer bietet. Nicht will man sich, wie Dante, mit der Gottheit, sondern mit der Welt vereinigen, nicht im entzückten Anblick des geöffneten Himmels, sondern im entzückten Anblick von Erde, Natur und Menschheit findet man Erlösung und Freiheit. Jenes gewaltige Hellenenvolk, das den alten orientalischen ganz im Religiösen aufgehenden Kulturen zum erstenmal als ein Volk des reinen ästhetischen Empfindens entgegengetreten war, befreit auch jetzt wieder die Menschheit, daß sie nicht mehr alles und jedes, auch die Kunst, nur als Magd des Religiösen gelten läßt. Erst, als der Morgen der Renaissance über Europa aufging, haben die germanischen und romanischen Völker überhaupt wieder wahrhaft und lauter künstlerisch sehen und begreifen gelernt. Erst jetzt giebt es wieder eine Kunst und Poesie, die nichts als Kunst und Poesie sein will und sich zu der mittelalterlichen verhält, wie die Homerische zu der hieratischen Tempelpoesie des griechischen und orientalischen Altertums. Die Fülle der dem menschlichen Scharfsinn gelungenen neuen Erfindungen und Entdeckungen, die Siege der Wissenschaft, der neuen Erkenntnis über die alte, der aufklärenden Vernunft über die heiligsten Glaubenssätze und Lehren der Vergangenheit: das alles giebt dem Renaissancemenschen das höchste Vertrauen zu sich selbst. Ganz anders als die Väter ist er stolz darauf, ein Mensch zu sein, stolz auf die Größe und Herrlichkeit, die Kraft und Stärke des Menschen, den Pico della Mirandola in begeisterten hymnischen Worten feiert. Und Giordano Bruno's schwärmerisch-glutvoller Pantheismus vernichtet die Gegensätze, die Gott und Natur, Schöpfer und Geschöpfe voneinander schieden. Dort ist nicht mehr alle Klarheit und hier nicht mehr alle Dunkelheit. Gott und Natur sind eins geworden, und entzückt besingt der Dichterphilosoph des 16. Jahrhunderts diese Natur, in der er eine lebendige, mit herrlichen Sinnen begabte Kunst erblickt.

Der Mensch hat erkannt, daß jeder ein Ich und ein Einzelner ist. Der Massenmensch des Mittelalters differenzierte sich, die alte Ein- und Gleichförmigkeit der Physiognomie verschwindet. Der Stand, die Kaste, die Zunft bildeten abgeschlossene Kreise, und wer einem solchen Kreise angehörte, der unterwarf sich mit allem seinem Fühlen und Denken der Allgemeinheit, über ihm standen Gesetz und Norm, gegen die es keinen Einspruch gab. Das starre Herkommen herrschte und die überlieferte Meinung, die strenge Autorität. Jede Willkür eines einzelnen wird aufs empfindlichste geahndet. Es gab eine Ritter-, eine Geistlichen-, eine Handwerkerpoesie, aber keine Poesie des Einzelmenschen. Die gewaltigste Revolution brach

aus, als der Mensch sich als ein Ich fühlen lernte, höher stehend als die Kaste, in der er geboren ward, als er die Interessen der Masse von denen des Einzelnen unterscheiden lernte, kraft einer gesteigerten über viele verbreiteten materiellen Kultur, kraft seiner höheren Bildung, seiner tieferen Kenntnisse.

„Ich“ schreibt der echte Jünger der Renaissance mit großem Anfangsbuchstaben und in Lapidarschrift. Ein Geschlecht von Herren und Königen, von Kraftmenschen, denen Mut und Waghalsigkeit, eiserne Energie, Entschiedenheit und Klarheit des Willens über alles geht. Nichts Höheres kennt man als das Leben, aber man weiß auch das Ich und das Leben in die Schanzen zu schlagen und lachend dem Tod ins Auge zu blicken. Welch eine quillende Überfülle von Talenten und Genialitäten in dieser Zeit, und welch eine Schöpferkraft und was für eine unbezähmbare Thatenlust. Die Staatsmänner, welche, wie Machiavelli, den Geist der Blut- und Eisenpolitik verkündeten, die Feldherren, die Seefahrer, die Welteroberer, die Konquistadoren, wie Cortez und Pizarro, die mit einem Häuflein zerlumpter Abenteuerer ganze Königreiche über den Haufen werfen, die Reformatoren, ein Luther, ein Zwingli und Calvin, der Schüler Machiavelli's, der für sich die Gewissensfreiheit verlangt und selber dem Gegner den Scheiterhaufen anzündet: gemeinsam haben sie alle den unbeugsamen Sinn, die höchste Furchtlosigkeit, das Gefühl des überlegenen Ichs, der Selbständigkeit und der eigenen Verantwortung. Wer ein Eigener sein kann, soll keines anderen Knecht sein, lautet der Wahlspruch des Paracelsus. Faustische Naturen, erkenntnishungrige Geister, wandern, wie der Byron'sche Cain, von Stern zu Stern, rastlose Erforscher der Geheimnisse der Natur, halb Geisterseher und Phantasten, halb Propheten der nüchternen exakten Forschung. Vornehme epikuräische Gelehrte und Künstler fühlen sich in der lichten Höhe, zu der sie emporgestiegen, erhaben über der niederen Masse und schwelgen in dem Nektar und Ambrosia der edelsten Genüsse, welche die Welt zu bieten vermag: zufrieden, daß sie für sich die olympische Ruhe gefunden, und eifersüchtig, daß nicht die Menge in ihre heiligen Bezirke eindringe. Auf ihrer Stirn leuchtet das Licht, und über ihnen schwebt der Geist, welchen Rafael in seiner „Schule von Athen“ in Farben und Gestalten verkündete. Ein anderes Ideal noch schaffte sich die Zeit in der Gestalt des spanischen Ritters Don Juan. Wie die Alten will man das kurze Leben froh genießen, umarmen und küssen, und alle Lust des Daseins in raschen Zügen trinken. Ein bakchantisches Geschlecht wächst heran, das, die Stirn von Epheu und Weinlaub umflochten, Liebesstunden und laute Zechgelage feiert. Im Vatikan schwelgt man mit Dirnen und Hetären bei wüsten Gelagen, ergötzt sich an üppigen Schaustellungen und lasciven Komödien, und Pietro Aretino hält sich einen Harem von jungen hübschen Weibern. Man freut sich seiner Genußsucht und prahlt mit den Kräften seines Leibes; man will

nicht heucheln und kennt keine Prüderie. Offen sagen diese Bakchanten, daß ihnen die Lust des Fleisches die höchste Lust ist, und nennen es Vernunft und Weisheit, wenn man nach Herzenslust küßt und trinkt. Laut erzählen sie vor aller Welt, was andere Zeiten nicht auszusprechen wagten, von dem zu reden, diese für höchste Unsittlichkeit und Verworfenheit ansehen: Ruhm, Geld und Macht sind die großen Wünsche des Jahrhunderts, der Männer der That, der Männer der Kunst und Wissenschaft, sie alle beseelt ein brennender Ehrgeiz, und kein Mittel scheut man, um über die anderen emporzusteigen, als Herr über Sklaven zu herrschen. Der Weg zum Geld, zur Macht und zum Ruhm führt durch Blut und über Leichen.

Der sichere Glauben an die Wahrheit der alten Religion und ihrer Lehren ist verschwunden. Die Hoffnung auf das Jenseits und die Furcht vor ihm bestimmt nicht länger ausschließlich die Lebensführung der Menschheit. Nicht in der Offenbarung und in den überlieferten Dogmen des Christentums sucht man mehr die Stützen für Moral und Ethik. Als fester Pol gilt allein das Gefühl, ein Ich zu sein. Eine anarchistische Moral kommt vielfach zum Durchbruch. Erlaubt ist, was gefällt, ruft Torquato Tasso aus, „Thu, was du willst“, schreibt Rabelais an das Thor seiner Abtei von Thelem. Und wenn Thomas Morus seine Nützlichkeitsmoral entwickelt, welche die Unlust zu vermeiden und die höchstmögliche Summe von Lust, Glück und Freude zu erreichen lehrt, entfernt er sich nicht allzuweit von Tasso und Rabelais. Was diese mit der Brunst von Orgiasten und Bakchanten in die Welt hinausriefen, formte er für die Kreise der vornehmen humanistischen Epikuräer um.

Aber der Geist des Mittelalters ließ sich keineswegs in so wenigen Morgenstunden überwinden und vernichten, wie es die revolutionären Feuerköpfe träumen mochten. Sie hatten nur den großen Geisteskampf entzündet, der noch Jahrhunderte lang zu heftigen Zusammenstößen führen sollte und auch heute keineswegs entschieden ist. Das Christentum hatte einst die Antike zu Fall gebracht, neue menschheitliche Ideale aufgestellt, gegen deren Lebenswert die der Vergangenheit erblaßten. Sollten diese alle nur große Irrtümer gewesen sein, die man vergessen und auslöschen mußte, um jedes Heil wiederum allein bei Griechen und Römern zu finden? Sollte die Kultur einfach wieder umkehren und von neuem bekennen, was einstmals die Menschheit nicht hatte befriedigen können, von dem sie sich abgewandt, weil sie nicht länger mehr mit ihm leben konnte? In ihrem innersten Wesen und in ihren Anfängen war auch die große Revolution der Renaissance eine Reaktion, die in staunender Bewunderung vor der Antike die neuen Völker zu Griechen und Römern verwandeln, Überwundenes wieder zur Herrschaft bringen wollte. Man sollte sklavisch nachahmen, denken und empfinden wie jene, und all die Arbeit des Christentums und des Mittelalters wäre eine ver-

lorene gewesen, all die besonderen nationalen Besitztümer der neuen Völker, die eigentümlichen Bildungserrungenschaften des Germanismus und Romanismus sollten der Antike wieder völlig geopfert werden? Empfunden hatte man am eigenen Leibe die Fesseln des Mittelalters, die Unterdrückung des Menschlichen und Natürlichen, die Befreiung des Menschlichen suchte der Humanismus, und danach benennt er sich: da konnte es nicht ausbleiben,



Savonarola.

daß man im mittelalterlichen Geiste nur das Unheilvolle und Verderbliche erblickte und allen Glanz von der Antike ausgehen sah, deren Schattenseiten aber nicht zu erkennen vermochte. Zu tief jedoch hatte die Kultur schon die christlich-mittelalterlichen Gedanken und Empfindungen in sich aufgenommen, sie waren zu sehr verschmolzen mit den urältesten nationalen Eigenarten, als daß man sie einfach wieder von sich stoßen konnte. Es galt, christliche und hellenische Kultur miteinander zu verschmelzen, die gesamte Geistesarbeit der mehr als zweitausendjährigen Vergangenheit zu vereinigen und harmonisch miteinander zu verknüpfen, das Unverträgliche auszuscheiden,

das Nützliche aus beiden Welten zu erhalten. Der Versuch dazu mußte in jedem Falle gemacht werden. So verlangte es der natürliche Gang aller Entwickelung.

Es war in den Tagen Cosmos von Medici. Die Begeisterung für den Humanismus und für die wiedererstandene Welt Altgriechenlands und Alt-Roms hatte bei den florentinischen Akademikern die Formen einer religiösen Schwärmerei angenommen. Mönche und Pfaffen bedeuten für die Jünger der neuen Wissenschaft nichts mehr als ein Gegenstand des heiteren Spottes und der Ironie. Die höchsten Würdenträger der Kirche schwören bei Jupiter und Venus, und Christus ist zu Apoll geworden. Um der guten Sitte willen und aus Gewohnheit macht man noch die alten Ceremonien mit, aber innerlich versteht man den Geist des Christentums nicht mehr. Dieses scheint sich in sich selbst aufzulösen und, ohne daß es noch besonderer Arbeit bedarf, am inneren Marasmus zu Grunde zu gehen. Da erscheint in den Straßen von Florenz einer von jenen verspotteten und verlachten Mönchen. Savonarola lautet sein Name. Der Typus eines echt mittelalterlichen Menschen, dessen Phantasie mit den finsteren Höllenbildern eines Dante erfüllt ist und der düstergrollend auf die heiteren Gelage und die frohen heidnischen Festlichkeiten hinabblickt, den neuen Lehren von der Herrlichkeit des Menschen die alten Sprüche von seiner Niedrigkeit und Verworfenheit entgegenstellt. Ein herber Bußprediger, einer von jenen Flagellanten, wie sie im Mittelalter umherzogen. Und wie ein Schauer kommt es über die Herzen der florentinischen Akademiker. Die heiteren Jünger griechischer Weisheit, ein Pico della Mirandola, ein Benivieni, werfen sich dem düsteren Mönch zu Füßen, über Nacht zu seinen begeistertsten Schülern geworden, und schwören ihre heidnischen Irrtümer ab. Die große Reaktion des Mittelalters gegen die Antike, die Reaktion der Mönche gegen die Humanisten hat begonnen, und der Mönch streckt den boshaften Spötter zu Boden. Noch einmal ersteht die Kirche in alter Macht und Größe, unterwirft sich von neuem die Menschheit und bleibt in dem heftig entbrennenden Kampf zwischen ihr und der Welt, zwischen Glauben und Wissenschaft zunächst wieder die Siegerin. Der Humanismus war ohne viel Mühe mit der christlichen Kirche fertig geworden, welche gar keine christliche Kirche mehr war, mit dem feisten und verbuhlten Pfaffentum, mit all den Heuchlern und Stellenjägern, welche aus der Kirche eine Wechslerbude gemacht hatten. Aber wenn dieses Christentum sich in neuer Gestalt verjüngte, wenn es versuchte, wieder ein Urchristentum zu werden und die reinsten und edelsten seiner Ideale zur Wahrheit zu machen? Da erwies sich, daß der Humanismus noch gar nicht reif und stark genug war, um eine neue Weltanschauung begründen zu können. Er besaß zuerst nichts als ein wenig Gelehrsamkeit, die eklektisch zusammengetragen war. Das 16. Jahrhundert brachte nur einige wenige Erkenntnisse hervor, welche den



ins mals ein affe kam gerãt · Do er vil guter
nusse vant · Der hette er gessẽ gerne · Im was
gesagt von dem kerne · Der wer gar lustiglich un=
de gut · Beswert was sein chumer mut · Do er der
pitterkeit entpfãt · Der schalẽ darnach zu hant · Be=
greiff er der schalẽ hertikeit · Von den nussen ist mir
geseit · Sprach er das ist mir worden kunt · Si ha=
ben mir verhonet meinen munt · Hyn warff er sie
zu der selben fart · Der kerne der nusse im nye wart ·
Dem selben affen sein gleich · Beide jung arm unde
reich · Die durch kurze pitterkeit · Verschmehẽ lan=
ge susikeit · wenne mã das feucr enzimtẽ wil · So
wirt des rauches dick zu vil · Der thut einem in den
augen we · wen̄ man darzu bleset mee · Biß es en=

Faksimile einer Seite aus Ulrich Boners „Edelstein“
(des ersten deutschen Buches, das im Druck erschien, und zwar im Jahre 1461 bei Alb. Pfister in Bamberg. Über Ulrich Boner s. Band II, S. 68).

alten Offenbarungsglauben, die feste Zuversicht an die christliche Wahrheit ernsthafter erschüttern konnten. Und es mußten noch alle die revolutionären Geister, all die großen Männer des 18. und 19. Jahrhunderts kommen, um den Bau zu vollenden, dessen erster Grundstein nur von den Humanisten gelegt war.

Der Geist des Humanismus hatte die christliche Weltanschauung sich zersetzen lassen, die Reaktionsbewegung des Mittelalters führte zunächst zur Reform der Kirche. In Deutschland trat Luther auf und weckte eine noch stürmischere Begeisterung, eine gewaltigere Erregung, als sie die Wiedererweckung des griechisch-römischen Altertums hervorrief. Luther hatte in der Einsamkeit der Klosterzelle all die Kämpfe einer mittelalterlichen Mönchsseele durchgekämpft und unter Fasten und Geißelungen die Erleuchtung gesucht. Aber mächtig ergriff ihn auch das Wesen des neuen Geistes; der Dämon der Asketik verlor für ihn seine zauberische Gewalt, und auch er ward ein echter Jünger des Renaissance-Jahrhunderts, eine tief innerliche Frohnatur, welche die heitere Schöpfung Gottes befriedigt überblickte und Gotteslust und Weltlust wohl miteinander zu einigen verstand. Die Reformation schien im Anfang den Humanismus nur fortzubilden und den Kampf der Humanisten gegen die Mönche fortzusetzen. Sie nahm deren Waffen auf und redete mit deren Zungen. Die große Forderung der neuen Zeit, die Befreiung und Freiheit des Ichs, die Selbstverantwortlichkeit, die Überwindung der bloßen Autorität — Luther proklamierte sie als die unveräußerlichen Rechte des Christenmenschen. Aber das eine unterschied von Anfang an die echten Reformatoren von den echten Humanisten. Diese waren im innersten Wesen gleichgiltig in religiösen Dingen und damit aufklärerisch, freigeistig, halb irreligiös gesinnt, voll antiker Gesinnungen, — jene fühlten sich als Christen, und eine starke religiöse Glut und Begeisterung beseelte sie. Das Religiöse stand ihnen, wie den Kindern des Mittelalters, hoch über alles andere und besaß fast allein Wert, während der Humanismus gerade den Wert des Weltlichen betonte. Die Gegensätze zwischen antikem und christlichem Geiste trafen noch einmal aufeinander und auch die Gegensätze zwischen germanischer und romanischer Welt. Der Humanismus war ein Kind italienischer Herkunft, die Reformation von echt deutscher Herkunft, und beide verleugneten nicht das Land, dem sie entstammten, die Kultur, aus der sie hervorgewachsen waren. Jener besaß aristokratische Tendenzen und dachte gering von den Massen. Der Humanist war ein eleganter, sorgfältig und modisch gekleideter Hofmann, ein Gast der Fürstenhöfe und vornehmen Salons. Er kam als Wissenschaftler von der Universität und aus der Studierstube und suchte seine Kraft in seiner Intelligenz, in seiner Vernunft. Er wollte beweisen und forschte nach den natürlichen Gesetzen in allen Erscheinungen der Welt. Die Reformatoren weckten aus der alten demokratischen Gesinnung des Urchristentums heraus umgekehrt die großen

Volksmassen aus ihrem Schlaf, sie redeten zu jedermann ohne Unterschied von arm und reich und trugen ihr Licht in die niedrigsten Hütten hinein. Luther, der Sohn des Volks, besaß die echt volkstümliche Beredsamkeit, die weniger überzeugen und logisch beweisen, als hinreißen und begeistern will. Er war kein origiualer, nicht einmal ein tiefer Denker wie ein Thomas Morus, kein scharfer Logiker wie ein Machiavelli, kein so großer Gelehrter wie Erasmus von Rotterdam. Aber ganz anders wie diese wußte er das Herz zu bewegen und zu erregen. Den kalten, nüchternen und krittelnden Verstandesmenschen des Humanismus trat er entgegen als der Mann, welcher die Quellen des Gemütes erschloß. Ließen sich jene am Denken und an der Arbeit der Studierstube genügen, so kam Luther als ein Mann der That. Der germanische Geist eroberte dem Inhaltlichen wieder das Vorrecht vor der Form, welch letztere in Italien übertrieben gepflegt wurde und bei den Humanisten vielfach ausschließlichen Wert für sich beanspruchte.



Inneres einer Buchdruckerei des 16. Jahrhunderts. (Nach Jost Amman.)

Als der rauschende Strom freiheitlicher Ideen aus dem italienischen Süden nach Deutschland herüberdrang nnd in das Becken der Reformation sich ergoß, als auch die Reformatoren im Kampf gegen Zwang und Herrschaft die freiesten Gedanken verkündeten, da schien das Mittelalter endgiltig überwunden. Der neue Geist erfuhr eine Vertiefung und Erweiterung, die ihn unüberwindlich machen mußte. Aus der Gelehrtenstube drang die Bewegung in die Massen hinein und wurde volkstümlich, fachwissenschaftliche Bestrebungen verwandelten sich in solche, die das ganze Leben innerlich und aufs gewaltigste beherrschen, der neue Geist erregte nicht mehr nur die kritischen Köpfe, sondern auch die empfindenden Herzen, die scharfe Intelligenz und kalte klare Vernünftelei der Humanisten konnte sich mit der Innerlichkeit der altmönchischen Natur, der antike und romanische Rationalismus mit der christlich-mittelalterlichen und germanischen Gemütstiefe verbinden. Aber die Zeit war dafür noch nicht reif, und die Gegensätze zwischen antikem und mittelalterlichem Geist, Kirchendogma und Wissenschaft, autoritärer Zwangsherrschaft und dem Individualismus verschärften sich mehr und mehr. Die

weltlichen Humanisten und die geistlichen Reformatoren, die Gelehrten und Priester trennten sich bald wieder voneinander, und jene wie diese schlugen von neuem die Menschheit in neue Fesseln. Nur die größten Geister überwanden das Einseitige beider Bildungen, — aber auf dem Felde beider Bildungen wucherte das Unkraut in Überfülle empor.

Die übertriebene Vergötterung der griechisch-römischen Civilisation, der Glaube an ihre einzige Mustergiltigkeit und Unübertrefflichkeit wirkte wie jeder Verehrungsfanatismus und jeder blinde Autoritätsglaube hemmend auf die Entwickelung. Er rief eine geistlose sklavische Nachahmung des Überlieferten hervor und ließ die Geister das Ursprüngliche und Eigene gegen das Fremde geringschätzen. Die christliche Bildung war in die untersten Schichten des Volkes eingedrungen und allen Klassen ohne Unterschied des Standes ein vertrauter Besitz geworden; sie war eng verwachsen mit jedem Lebensinteresse der abendländischen Völker, und all die neuen Gedanken und Gefühle, die sie heraufgeführt, hatten sich für die Gesamtheit allmählich in Fleisch und Blut umgewandelt. Ihre Botschaft richtete sich an jedermann, an arm und reich. Die klassische Bildung war und blieb aristokratischer Natur, eine Schulbildung, die sich auf die engsten Kreise beschränkte und nur den Jüngern der Wissenschaft ihre Schätze eröffnete. Wesentlich formaler Natur bot sie der Menschheit wenig in dem einfachsten Kampf ums Dasein, in den allgemeinsten und wichtigsten Lebensfragen. Die Götter Griechenlands blieben Götter der Studierstube und erlangten nichts von jener Wirklichkeit, in welcher sie einst für die Söhne des alten Hellas gelebt hatten, sie besaßen für die Neuzeit nicht im entferntesten jene tiefe und reiche Vorstellbarkeit der Personen Christi und seiner Apostel. Man trieb mit ihnen in den Kreisen der Geistesaristokratie einen Mummenschanz, sie kamen als Kostümfiguren und hatten keinen anderen Wert als den von Bildern und poetischen Redefiguren. Die klassische Bildung konnte darum nichts anderes als eine Bildung des Luxus werden und etwas Unnotwendiges, das sich im Leben zuletzt entbehren ließ. Sie blieb ein aus der Fremde eingeführtes Gewächs, das auf dem neuen Boden keine Wurzeln schlug und nur in Treibhäusern gehalten werden konnte. So zerstörte der Humanismus die Einheit der Nationalbildung und warf eine Schranke zwischen den Gliedern desselben Volkes auf. Das Fremdartige seiner Bildung ließ diese zu keinem Allgemeingut werden, und je strenger der Klassizismus in dieser zum Ausdruck kam, desto weniger konnte sie sich ausbreiten, desto kälter blieb ihr die Volksseele gegenüber. Vieles, was die Poesie von nun an schuf, blieb ein Eigentum weniger Gebildeten und konnte von den unendlich größeren Massen gar nicht mehr verstanden werden. Sie erschloß ihre Schönheiten nur dem, der durch langjähriges Studium mit ihren grundlegenden gelehrten Voraussetzungen und fremdartigen Eigentümlichkeiten sich vertraut gemacht hatte. . . . .

Die deutsche Reformation schien im Anfang die neuen freiheitlichen Ideen der Zeit erst zur rechten Vollendung zu führen, schließlich aber offenbarte es sich, daß sie den ersten Anstoß zu einer großen Reaktion des mittelalterlichen



Rektor der Universität Prag und Studenten verschiedener Nationalitäten.
Nach einem alten Gemälde im Besitz der Prager Universität. (Nach Lacroix, a. a. O.)

Geistes gegeben hatte. Die mönchische Natur in Luther trug zuletzt den Sieg über die humanistische davon, und erschreckt von den Wirkungen seiner freien Rede suchte er die äußere Macht und die Autorität von neuem zu begründen. Bald war von der Freiheit des Christenmenschen auch in seiner Kirche nicht

mehr viel zu verspüren, und neue Dogmen schlugen das Selbstbestimmungsrecht des einzelnen und die Gewissensfreiheit in Fesseln. Die Kirche, die jeder in seinem Innern aufschlagen sollte, ward wieder zu einer Kirche für die Außenwelt, ward zu einer Staatskirche. Theologische Wortzänkereien erwiesen bald das Erlöschen der ersten Begeisterung. Der Gedanke an das Jenseits sollte von neuem wie im Mittelalter alles beherrschen und die Erde als das große Jammerthal gelten, durch welches der sündige Mensch in Furcht und Zittern dahinging. Die Kirche bestieg den alten Herrscherthron und machte sich den Geist tributpflichtig. Poesie und Wissenschaft hatten ihr als Mägde zu dienen. Luther glaubte die Erkenntnisse und Forschungen eines Kopernikus mit einem Hinweis auf die Bibel abthun zu können: „Der Narr will die ganze Astronomia umkehren, aber die heilige Schrift sagt aus, daß Josuah die Sonne still stehen hieß und nicht die Erde.“ Die römische Kirche vollendete das Werk der Reaktion. Am 13. Dezember 1545 wurde unter feierlichem Gepränge das Konzil von Trient eröffnet, und vier Jahre früher war bereits der neue Orden der Jesuiten durch eine Bulle Pauls III. eingesetzt. Ein spanischer Edelmann, Ignatius von Loyola, der eigenartigste und zielklarste unter den katholischen Reformatoren, hatte ihn gestiftet, daß er den Kampf gegen den Protestantismus und gegen die neuen Ideen mit aller Kraft und Macht aufnehmen sollte. Mit jeder möglichen Schärfe gab er in seinen Ordensregeln der wiederhergestellten mittelalterlich-kirchlichen Weltanschauung umfassenden Ausdruck. Schweigende Unterwerfung unter das Wort der Oberen, den Kadavergehorsam, verlangte er von seinen Jüngern: das war die klarste und rundeste Antwort auf das Feldgeschrei des Individualismus „Thu, was du willst“, die entschiedenste Abwehr aller kritischen Neigungen und Leidenschaften, welche die protestantische Kirche nie so vollkommen zurückweisen konnte. Mit gewaltiger Schnelligkeit breitete sich der Orden über das Abendland aus, und die Kirche predigte die gewaltsame Unterdrückung der neuen Ideen durch Feuer und Schwert. Galilei wurde zum Widerruf gezwungen, Giordano Bruno auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Der Renaissance der Antike folgte eine Renaissance des Mittelalters, die neue Stimmungen in der Menschheit erweckte.





Der Humanismus und die neulateinische Poesie.

Die Anfänge in Italien. Das Italien des 15. Jahrhunderts. Die Wiedererweckung der Antike. Die vorwiegend philologischen Bestrebungen der älteren Humanisten. Poggio, Valla, Filelfo, Äneas Sylvius. Das Erwachen der Spekulation. Plethon und der Neuplatonismus. Die florentinischen Akademiker. Marsilio Ficino. Pico della Mirandola. Benivieni. Frankreich. Die Niederlande. Die Brüderschaft des gemeinsamen Lebens. Erasmus von Rotterdam. Unterschiede des niederländischen und italienischen Humanismus. Der Humanismus in Deutschland. Feuerbach, Celtes, Locher u. s. w. Johannes Reuchlin. Der Streit mit den Kölner Dunkelmännern. „Epistolae obscurorum virorum.“ England. Thomas Morus. Die neulateinische Dichtung. Charakteristik. Formalismus und Nachahmung. Angelo Poliziano, Jacopo Sannazaro Pontano, Bembo, Petrus Lotichius Secundus, Johannes Nicolai Secundus u. a. Das neulateinische Drama.



Die Erinnerungen an Hellas und Rom waren den germanischen und romanischen Völkern, wie schon öfters betont werden mußte, nie völlig verloren gegangen und tauchten bald stärker, bald schwächer auf, ununterbrochen als Unterströmung durch das mittelalterliche Geistesleben dahinziehend. Im Byzantinischen Reiche und in Italien pflegte man sie natürlich mit mehr Sorgfalt und erhielten sie sich lebendiger als anderswo, und hier lagen die Quellen, aus denen die übrigen Nationen immer wieder schöpften.

Petrarca und sein Schüler Boccaccio hatten den ersten Einblick in das reine Altertum gethan, Geister, die der Entwickelung vorausgeeilt, noch einsam und vereinzelt in ihrer Zeit dastehen. Aber das wird mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts anders. Italien und Griechenland waren seit den Kreuzzügen in mancherlei nahe Beziehungen zu einander getreten, und die im Byzantinischen Reich lebendigen Erinnerungen an das alte Hellas verschmolzen mit den Erinnerungen der Italiener an das alte Rom, und damit konnte die Erkenntnis von den Zusammenhängen und der Einheit der altgriechischen und altrömischen Kultur deutlicher zum Bewußtsein kommen. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrschten in

Italien die verwirrtesten Zustände. Verbrechen und Verrätereien, Aufstände und Kriege aller Ecken und Enden. 1377 war Papst Urban VI. von Avignon nach Rom zurückgekehrt, aber ihn machte der von den französischen Kardinälen erwählte Clemens VII. als Gegenpapst die Tiara streitig, und 70 Jahre hindurch erlebt die Kirche das traurige Schauspiel, daß zwei, manchmal drei und vier Stellvertreter Gottes an ihrer Spitze stehen und mit erbittertster Feindschaft einer den andern zu vernichten suchen. Stadt kämpft gegen Stadt, und in den heftigsten Fehden ringen die Bürger einer und derselben Kommune miteinander. Blutige Parteizwiste bringen die Republiken an den Rand des Verderbens, und die Herrschaft einzelner kommt auf, welche eine ähnliche Rolle spielen, wie die Tyrannen des alten Griechenland. Es hat nichts so Auffälliges an sich, daß in der Unruhe dieser Zeiten die Wissenschaft einen so plötzlichen Aufschwung nahm. Wie schon Petrarca verstimmt durch die Gegenwart in die Vergangenheit flüchtete, so suchen jetzt allgemein die edleren Geister Trost in der Erinnerung an das weltbeherrschende Volk der Römer, als dessen Erbe man sich ja vollkommen fühlte. Nicht mehr zu der Kirche, die ihren Glanz verloren hatte und dem Spott verfallen war, konnte man seine Zuflucht nehmen, nnd auch die politischen Ideale des alten Städtetums hatten ihren Zauber eingebüßt. Nichts blieb übrig, als der Stolz auf eine vergangene Herrlichkeit, als die Sehnsucht nach deren Wiedererweckung und der Traum von einem aus den Trümmern und Schutt wiedererstehenden Rom. Und die Wissenschaft grub in der That dieses Rom wieder aus, dessen Namen seit langem so herrlich im Ohre der Italiener wiedergetönt hatte, von dessen Größe und Erhabenheit Dante und Petrarca gesungen hatten. Für das Volk der Appenninischen Halbinsel war diese Wiedererweckung Roms durch die Wissenschaft eine nationale That, welche den gewaltigsten Enthusiasmus wachrief. Und mit der politischen Klugheit eines Augustus divus förderten die neu aufgekommenen Tyrannen nach allen Kräften eine Gelehrsamkeit, deren wiedererstandenes Rom ein totes Rom war, ein Rom, dessen Brutusse längst zu Staub geworden. Je mehr man sich in die Vergangenheit hineinversenkte und an Träumen genügen ließ, je mehr man sich in den Arbeiten der Studierstube gefiel und vom Markte des Lebens zurückzog, desto weniger konnte man für die Gegenwart Schaden anstiften; denn von Romantikern war stets für eine Regierung am wenigsten zu fürchten. In den Palästen der hohen kirchlichen Würdenträger und an den Fürstenhöfen fanden die neuen Männer begeisterte Aufnahme, und was Fürstengunst, Medicäergüte und Mäcenatentum für Kunst und Wissenschaft thun können, das geschah jetzt für die Philologie und Altertumswissenschaft, welche der Alleinherrschaft der Theologie ein Ende bereiteten: in Rom die Päpste Nikolaus V. und Pius II., in Florenz Cosmo von Medici, König Alfonso von Arragonien, der 1442 in den Besitz von Neapel gelangte, und Federigo da Montebeltro,

der Herzog von Urbino, sind die großen Förderer des Humanismus in seinen Anfängen.

Ein jugendfroher Begeisterungsrausch erfaßte die gelehrte Welt Italiens. Neue Schriften der griechischen und römischen Autoren, bis dahin unbekannt und verschollen, stiegen an jedem Tag aus den staubigen Winkeln von Klosterbibliotheken hervor, und bereits um 1430 hat man die Hauptmasse der noch vorhandenen Werke der lateinischen Klassiker zusammen. Plastische Bildwerke werden aus der Erde ausgegraben, alte Inschriften, Vasen, Münzen, Gemmen gesammelt, und staunend, bewundernd steht man vor den noch reich vorhandenen Bauresten der Vergangenheit, und eine geborstene und zerbrochene Säule erscheint von höherem Werte als das gewaltigste von mittelalterlichen Meistern errichtete Architekturwerk. Noch immer wendet sich die Teilnahme hauptsächlich der lateinischen Litteratur zu, aber auch die althellenische Welt tritt in schärferen Umrissen hervor, und der Byzantiner Manuel Chrysoloras kommt als der erste von litterarischer Bildung nach Florenz, um die ersten gründlicheren Kenntnisse der griechischen Sprache in den Gelehrtenkreisen zu verbreiten. Das goldene Zeitalter der klassischen Philologie ist angebrochen, und die Freude am Studium des Lateinischen drängt alle anderen geistigen Bestrebungen in den Hintergrund. Die italienische Sprache sieht man nur für ein verdorbenes Latein an, und das mittelalterliche Mönchslatein verfällt dem Spott und der Verachtung. Kein höheres Ziel, als so zu sprechen und zu schreiben, wie die Väter schrieben und sprachen, an klassischer Reinheit des Stiles den Alten gleich zu kommen. Man macht die Entdeckung, daß sich das vollkommenste Latein in den Schriften des phrasendrechselnden geschwätzigen Cicero findet, und die Verehrung für diesen Meister des weichlich-eleganten Stils, dem die Form mehr gilt als der Inhalt, hat sich in den Tagen Bembo's bereits bis zur Abgötterei verstiegen. Von neuem lebte die Kunst der Beredsamkeit auf, und wie in den ersten Jahrhunderten nach Christi die Sophisten, so zogen jetzt die Männer der neuen Gelehrsamkeit von Hof zu Hof, von Stadt zu Stadt, um als Prunkredner durch ihre Vorträge den Festlichkeiten der Großen erst die rechte Weihe zu verleihen. Verhätschelt von der vornehmen Gesellschaft, die Löwen des Tages, auf vertrautestem Fuße mit den Päpsten, Kardinälen und Fürsten verkehrend, verfallen sie, wie alle Virtuosen, in eine maßlose Eitelkeit, reden von sich selber mit den Ausdrücken der höchsten Bewunderung und überhäufen sich gegenseitig mit den ausschweifendsten Lobhudeleien oder den bittersten Schmähungen. Schriften über Grammatik und Altertumswissenschaft, Klassikerkommentare, moralische Abhandlungen, wie sie Cicero und Seneca geschrieben hatten, Bücher geographischen und geschichtlichen Inhalts, vor allem zahlreiche Briefe in Vers und Prosa traten an die Öffentlichkeit, aber das höchste Gewicht wird immer auf den sprachlichen

Ausdruck, den klassisch-korrekten und eleganten lateinischen Stil gelegt. Eine wesentlich nur philologische Richtung herrscht in der Frühsommerzeit des italienischen Humanismus vor; die Namen eines Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380—1459), Leonardo Bruni (gest. 1444), Guarino von Verona (1370—1460), eines Valla (1407—1457), Francesco Filelfo (1398—1481), eines Äneas Sylvius, der als Pius II. 1458 den päpstlichen Thron bestieg, verliehen ihr den höchsten Glanz.



Papst Pius II. (Äneas Sylvius).

Das alte Christentum hatte in der Bekämpfung der heidnisch-antiken Bildung eine Hauptaufgabe gefunden, und das ganze Mittelalter hindurch lebte die orthodoxe Gesinnung eines Bonifacius fort. Der feste, sichere Glaube und die ruhige Frömmigkeit aber mußten erschüttert werden, als dem christlichen Dogma das Dogma von der alleinseligmachenden Herrlichkeit und Schönheit der griechisch-römischen Kultur entgegentrat, als die Theologie nicht mehr für die höchste Wissenschaft angesehen wurde, sondern ihr die Wissenschaft von der Welt und dem Menschen, der Humanismus, die Alleinherrschaft streitig machte. Im allgemeinen verstand man es wohl, christliche Rechtgläubigkeit mit der abgöttischen Verehrung der antiken Bildung zu verbinden, wie das Petrarca gethan hatte, aber es bildete sich mehr und mehr ein Vernunftchristentum aus, das allerdings von der Wahrheit der überlieferten Lehre überzeugt war, aber nicht mehr die alte Glaubensinbrunst besaß, nicht mehr ganz und völlig dem Christentum sich hingeben konnte. Man ward gleichgiltig in religiösen Dingen und machte aus Gewohnheit und um des Beispiels willen die äußeren Ceremonien mit,

ohne daß man innerlich dabei beteiligt war. Man richtete sich dabei nach seinen Vorteilen. Äneas Silvius, der Verfasser des lüsternen Liebesromanes von „Euryalus und Lucretia“, führt ein sinnliches Wohlleben und als Vorkämpfer der reformatorischen Bestrebungen streitbare Reden für die kirchliche Freiheit; sobald er jedoch Papst geworden, wendet er sich lächelnd gegen die Ideale seiner eigenen Vergangenheit und wirft sich auf die Seite des Absolutismus. Schon in den Anfängen des Humanismus klagen Mystiker und Orthodoxen über den sich ausbreitenden Paganismus, und die kühneren vorurteilslosen Geister brechen bereits wirklich mit dem christlichen Glauben und suchen ihr Heil in den Lehren der Stoa. Andere verlachen und verspotten all die Lehren von den Strafen des Jenseits und wollen nichts, als die Genüsse des Diesseits mit vollen Zügen ausschöpfen, keinem verantwortlich als nur sich selbst.



Cosimo de Medici.
Nach dem Gemälde von Jacopo de Pantormo.

Die rein philologischen Bestrebungen nehmen einen philologisch-philosophischen Charakter an. Eine systematische Philosophie war auch den älteren Humanisten noch etwas Unbekanntes, und philosophieren hieß bei ihnen moralisieren. Jetzt aber erwacht von neuem die Spekulation, als die bis dahin nur indirekt bekannte Lehre Plato's durch byzantinische Gelehrte in Italien verbreitet wurde. Gregorius Gemisthos, der sich zu Ehren seines Meisters Plethon (Plato) umgetauft hatte, ein Neuplatoniker und offener Gegner des Christentums, gewann Anhänger und Bekenner, zu denen auch Cosimo von Medici gehörte. Von diesem gegründet trat zu Florenz die nach dem Vorbild der platonischen gegründete Akademie ins Leben; innige Bande der Seelenfreundschaft und Geistesverwandtschaft verknüpften ihre Mitglieder, wie einst die Männer des sokratisch-platonischen Kreises. Symposien wurden gefeiert, und wenn bei diesen Gastmählern die Speisen und Getränke nur einfach waren, einfach, wie es für echte Geistesaristokraten sich ziemte, um so mehr berauschte man sich an geistigen Genüssen, an Vorträgen und Disputen. Obwohl man durch Marsilio

Ficino (1433—1499), den Übersetzer und Erklärer Plato's, dessen Schriften selber in die Hand bekommen hatte, so war man doch noch nicht eines reinen Verständnisses fähig, und unbewußt deutete man die platonischen Anschauungen zu neuplatonischen um. Aristoteles, die große Autorität des Mittelalters, sieht seinen Ruhm verblassen, und der Ruhm Plato's geht im hellsten Glanze empor. Aristoteliker und Platoniker streiten heftig darüber, wem von den beiden großen Meistern der Vorrang gebührt. Während in den übrigen Humanistenkreisen der Skepticismus und die Gleichgiltigkeit in religiösen Dingen oder ein äußerliches Vernunftchristentum vorherrschen, gelangen in den Kreisen der florentinischen Akademiker innerlich-religiöse Stimmungen zum Durchbruch, ähnlich wie sie in den ersten Jahrhunderten nach Christus unter den Neuplatonikern auflebten und die jetzt neu an den Worten Plato's sich entzündeten. Mystik, Spiritismus und Wunderglaube konnten da nicht ausbleiben, und die theosophischen Bestrebungen des begeisterten Schwärmers Pico della Mirandola (1463 bis 1494) nahmen einen orientalisierenden Charakter an; auch er glaubte bei den Weisen des Ostens die Lösung aller Geheimnisse finden zu können, suchte die Erlösung der Menschheit in Magie und Zauberei und studierte die Kabbala, Hebräisch, Chaldäisch und Arabisch. Sein Freund Girolamo Benivieni (gest. 1542) verlieh diesen ekstatischen Sehnsuchtsstimmungen dichterischen Ausdruck und sang von der Liebe in jener Verzückung, welche zu Dante's Zeit der Lyrik eigentümlich war. Die Glockenklänge einer neuen Religion, welche, dem Dogmenglauben entfremdet, erhaben über den Unterschied der Religionsbekenntnisse auf den Pantheismus zustrebt, tönen leise herüber, — aber noch ist's wesentlich nur Sehnsucht nach Vertiefung und Erneuerung des religiösen Lebens.



Pico della Mirandola.
Nach dem Gemälde von George Georgion und dem Stich von Lorieux.

Italien blieb auch fernerhin das goldene Heimatsland des Humanismus, welcher zur üppigsten Blüte gelangte, als ein Angelo Poliziano, Pontano

und Sannazaro und ein Kardinal Bembo die formvollendetsten lateinischen Verse und die eleganteste Prosa schrieben, ein Machiavelli und Guicciardini aus der Betrachtung der antiken Geschichte und aus antikem Geiste heraus die Grundlehren der modernen Staatskunst aufstellten und die Geschichte in neuer rein realistischer Auffassung ließen verstehen lehren.

Von Italien aus eroberte der Humanismus bald alle germanischen und romanischen Länder. Begeisterte Apostel trugen überall die Botschaft hin von der Schönheit und Herrlichkeit der wiedererstandenen Welt der Antike, und reisende Gelehrte, welche die Apenninen-Halbinsel besucht hatten, kehrten als überzeugte Jünger zur Heimat zurück und warben dort neue Anhänger. Der deutsche Kaiser Maximilian und Franz I. von Frankreich, in England der Herzog Humphrey von Gloucester zeichneten sich als Förderer der aufblühenden weltlichen Wissenschaft aus, und in Frankreich, in den Niederlanden und in Deutschland, wie in England erscheinen eine Reihe glänzender Geister, welche das Werk der Italiener fortsetzen und neue Wege aufschließen.

Celsit. tuae deditiss. Henr. Stephan.

Faksimile der Unterschrift eines Briefes von Henri Etienne (Stephanus) vom 17. Januar 1595 an den Erzbischof Julius von Würzburg.

In Paris, am glänzenden Hofe des ritterlichen Franz I., der, vom Geiste seiner Zeit ergriffen, mit Gelehrten und Künstlern sich umgab und den Buchdruckern, den einflußreichen Jüngern der humanistischen Wissenschaft und den Verbreitern der Werke der alten Klassiker ehrfürchtige Bewunderung entgegenbrachte, nehmen die mathematischen, philologischen und philosophischen Studien, unabhängig von der Kirche, mächtigen Aufschwung. **Wilhelm Budé** (geb. 1467) begründete die antiken Studien und warf sich vornehmlich auf die Kenntnis des Griechischen, und in seine Stufen traten **Robert Estienne** (Stephanus), der erste Bibeldrucker Frankreichs, und sein größerer Sohn, **Heinrich Estienne** (gest. 1598), der kühne Satiriker und trotz seiner humanistischen Studien ein beredter Verteidiger der französischen Sprache, sowie der wissensdurstige Lyoner Buchdrucker **Estienne Dolet**. **Jacques Amyot** verdrängte mit seiner Plutarchübersetzung die Ritterromane aus den Händen der Hof- und Edelleute und begeisterte sie für die Tugenden der Plutarch'schen Helden. **Ramus** entthronte in bitteren Kämpfen mit den Pariser Universitäten den Aristoteles, **Scaliger**, **Casaubonus** und **Salmasius** sichteten als scharfe Kritiker und Exegeten die Werke der altklassischen Schriftsteller und Poeten. Ein Dolet erlitt als Märtyrer der freien Aufklärung 1546 den Feuertod, Ramus fiel als Opfer der Bartholomäusnacht, Robert Estienne mußte um seiner ketzerischen

Gesinnungen willen flüchten, und sein Sohn führte als Vorkämpfer der neuen Freiheit ein unruhiges und gequältes Leben.

In den Niederlanden hatte Geert Groote 1376 die „Brüderschaft des gemeinsamen Lebens“ gestiftet, die anfänglich ihr Bestreben vornehmlich auf den Unterricht in der Volkssprache gerichtet hatte und dann auf die Einwirkungen von Italien her auch das Studium des Lateinischen und Griechischen mächtig förderte. Die Muttersprache sollte beim Gottesdienst zur Anwendung kommen, die Bibel in die Sprache des Volkes übersetzt werden. Aus Geert Groote's Schule ging Wessel Gansvoort hervor, der die Platonische Philosophie verkündete, und Erasmus von Rotterdam (1467—1536), der „Voltaire des 16. Jahrhunderts“, der glänzendste Geist der niederländischen Renaissance, der elegante, witzige und scharfe Bekämpfer des Klerikalismus und der Scholastik, der die kritische Methode der klassischen Philologen Italiens nun auch auf die Bibel übertrug und den gereinigten Text herstellte, an den sich Luther bei seiner Übersetzung hielt.

Der niederländische Humanismus unterschied sich nicht unwesentlich von dem italienischen. Der Geist eines Geert Groote war dort mächtig, und in religiösen Dingen dachte man noch ganz anders ernst denn die italienischen Humanisten des 16. Jahrhunderts. In Italien wie in den Niederlanden überschüttet man Kirche und Geistlichkeit mit bitterem Spott, aber dort erklingt das laute Lachen eines Weltmannes, der keineswegs sich moralisch entrüsten will, der eleganten vornehmen Bildung über die plumpe Unbildung, während die Angriffe eines Erasmus auch Angriffe eines Sittenpredigers sind, der Savonarola und Luther immerhin nahe steht. Der niederländische Humanismus kennt nicht den reinen Schönheitskultus und die rein weltlichen Gesinnungen des italienischen Humanismus. Ihm bedeutet die Theologie doch noch immer die höchste Wissenschaft und der christliche Glaube das beste Gut. All seine neuen Kenntnisse, seine tüchtige formale Bildung haben doch nur dann wahren Wert, wenn sie im Dienste des Göttlichen verwandt werden können. Und wenn die Italiener das „Odi profanum vulgus“ auf ihre Fahnen geschrieben haben und eine hinter hohen Mauern vor dem Pöbel versteckte Republik der oberen Zehntausend des Geistes errichten, suchen Geert Groote und Erasmus von Rotterdam den Anschluß an das Volk und verraten jene frische und tüchtige volkstümliche Gesinnung, die bei Luther so herrlich und machtvoll durchbricht.

In dem deutschen Humanismus kreuzen und berühren sich der italienische und der niederländische Geist. Georg Feuerbach hielt als der erste in Deutschland 1454 Vorlesungen über Vergil, Juvenal und Horaz, und Äneas Sylvius erschloß als der Erzieher Maximilians dem Kaiser den Zauber der neuen Welt und machte ihn zu einem redlichen Förderer und Verehrer von Wissenschaft und Kunst. Conrad Celtes, ein Bauernsohn



Erasmus von Rotterdam.
Nach dem Gemälde von Holbein.

aus Wipfeld in Franken, geb. 1459, gest. 1508, Jakob Locher (1471 bis 1528), der Horazherausgeber, Übersetzer von Brants Narrenschiff ins Lateinische, welcher als der erste entschieden mit der Scholastik brach,



Vale Non Apri. A° M D X viij
Joannes Reuchlin phorcen. LL. Doctor.

Johannes Reuchlin.
(Nach dem Stich von J. J. Haid.)
Die faksimilierte Unterschrift stammt von einem lateinischen Briefe an Willibald Pirkheimer vom 9. April 1518.

Heinrich Bebel (geb. 1457) kamen aus der italienischen Schule, während sich vom Oberrhein und von Westfalen her die niederländischen Einflüsse ausbreiteten.

Johannes Reuchlin (1454—1522) beschäftigte sich als einer der ersten in Deutschland mit dem Studium der griechischen Sprache und als der erste Christ mit dem Hebräischen; die fanatische Verfolgung der Dominikaner rief er gegen sich wach, als er dem getauften Juden Johannes Pfefferkorn entgegentrat, welcher mit Renegatenfanatismus zur Vernichtung

aller hebräischen Bücher aufgefordert und dabei die letzten zelotischen Scholastiker in Köln, einen Jakob von Hochstraten, einen Arnold

De fide concubinarum in sacerdotes
Questio accessoria causa ioci z vrbanitatis in quolibeto Heidelbergensi determinata a magistro Paulo oleario heidelbergensi.



Faksimile eines Holzschnittes aus Jakob Wimpfelings „De fide concubinarum in sacerdotes".

Jakob Wimpfeling, einer der Begründer des deutschen Humanismus (1450--1528), gab in dieser, 1501 zu Ulm gedruckten Schrift eine heftige satirische Verspottung der Unsittlichkeit des Pfaffentums. Der Holzschnitt charakterisiert die pfaffenfeindlichen Stimmungen der Humanisten: im Mittelpunkt die Pfaffenköchin, in der Hand die Klinke zur Hölle, zärtliche Blicke dem Weltgeistlichen und dem Mönch zuwerfend. Ihnen, die zum Himmel abziehen wollen, tritt ein Türke entgegen, hinter dem Türken ein deutscher Ritter und ein armes ausgeplündertes Bäuerlein, die nur darauf warten, den verhaßten Geistlichen eins auszuwischen. Links im Hintergrund der spöttisch dreinblickende Ludwig Hohenwang, der Drucker des Buches.

(Nach Muther, Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance. München und Leipzig. Georg Hirth.)

von Tungern auf seiner Seite hatte. Der ganze Humanismus schlug sich in dem heftig entbrennenden Kampf auf seine Seite, vor allem aber die Männer der Erfurter Universität, ein Crotus Rubianus, ein Eobanus Hessus.

Der Kampf ward zum Kampf um alten und neuen Geist, um Scholastik und Humanismus, und unter dem lauten Gelächter aller gebildeten Geister wurde die Scholastik endgiltig begraben, als jene „Briefe der Dunkelmänner“ („Epistolae obscurorum virorum“) erschienen, in denen die antiklerikale Satire ihre wuchtigsten Streiche führte, ihren glänzendsten Witz entfaltete, Mönchsdummheit, Unwissenheit und dumpfe Orthodoxie mit aller Überlegenheit klassischer Bildung verspottet wurden. Crotus Rubianus hatte die erste und beste Sammlung von Briefen, die 1515 erschienen, fast allein verfaßt, an der zweiten waren stark auch Ulrich von Hutten und der Graf Hermann von Neuenahr beteiligt.

Unter dem Himmel Englands blühten die ersten zarten Keime schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts heran; Herzog Humphrey von Gloucester, eine Cäsar Borgia-Natur, ebenso genuß- wie erkenntnisgierig, stand bereits mit den italienischen Humanisten in Briefwechsel und wandte der Oxforder Bibliothek großartige Schenkungen zu. Aber die Zeit der Rosenkriege verzögerte die Entfaltung der Blüte, und erst gegen Ausgang des Jahrhunderts beginnt der Geist der neuen Wissenschaften auch jenseits des Kanals große Gebiete zu erobern. 1497 kam Erasmus von Rotterdam zum erstenmale nach England und traf in Oxford einen Kreis ausgezeichneter Männer, einen William Graye, einen Thomas Linacre und John Colet, die alle drei in Italien zu den Füßen Angelo Poliziano's und des Griechen Demetrius Chalcondylas gesessen hatten. Als neunzehnjähriger Student verkehrte mit diesen Männern auch Thomas Morus, der Verfasser der Utopia, der glänzendste Vertreter des englischen Humanismus und einer der edelsten Söhne, einer der größten Geister seines Landes. Am 6. Juli 1535 starb er auf dem Blutgerüst, weil er einem Heinrich VIII. sein Gewissen nicht zum Opfer bringen mochte. Innige Freundschaft verband ihn mit Erasmus, zu dem er ebenso in geistiger Verwandtschaft steht wie zu Pico della Mirandola, von dem er einige Werke ins Englische übersetzte. Der religiöse Zug, welcher den germanischen Humanismus charakterisiert, tritt bei ihm scharf und lebendig hervor, der Geist eines aufgeklärten, milden und duldsamen Christentums.

Humanisten nannten sich die Männer der neuen Zeit, weil sie dem Wissen von Gott und dem Jenseits das Wissen von dem Menschen und der Welt entgegensetzten, der theologischen Autorität der Scholastiker das eigene selbständige Erkennen, die Vernunft und die Erfahrung, weil sie von dem Menschen ganz anders hoch und würdig dachten, als es das Mittelalter gethan hatte. Ein anderer Name war Poet, und mit nicht minderem Rechte durften sie diese Bezeichnung beanspruchen, wenigstens um ihrer Begeisterung für die Poesie willen. Kaum ist einer unter den Humanisten, der nicht seine lateinischen Verse geschmiedet hätte, und viele von ihnen wurden grade als Dichter aufs glänzendste zu ihrer Zeit gefeiert. Sie schrieben

in einer internationalen Sprache, die überall in Europa in den Kreisen der höheren Bildung verstanden wurde und den Unterschied der Stammesherkunft vergessen ließ, in einer Sprache, welche für viele einer Dichtung höheren Anspruch auf Beachtung verlieh, als es die einheimische Volkssprache vermochte. Dennoch liegt das Verdienst der Humanisten ausschließlich in ihren wissenschaftlichen Arbeiten, in dem, was sie für die Aufklärung der Menschheit gethan haben, in der Freiheit und Vorurteilslosigkeit ihres Denkens, in ihrem siegreichen Kampfe gegen das Mittelalter. Von ihren außerordentlich zahlreichen Dichtungen hat sich wahrhaft lebendig nicht eine einzige erhalten, trotz all des großen Beifalls, den sie bei den Zeitgenossen fanden, und trotz des nicht zu unterschätzenden Einflusses, den sie auf die Poesie in den Nationalsprachen ausgeübt haben. Ihre Dichtung fließt als ein großer Kanal durch alle europäischen Litteraturen dahin und durchtränkt diese tief mit den überreichen Fluten der antiken Bildung, sie ist der extremste, aber dafür auch schärfste und reinste Ausdruck der klassicistischen Poesie, welche von nun an eine so große Rolle spielen wird und stets mehr oder weniger deutlich die Charaktermerkmale der humanistischen Dichtung an sich trägt. Deren Wiege steht in der Studierstube von Grammatikern und Schulmeistern, die keineswegs innerlich tief Empfundenes und Angeschautes zur klaren Gestaltung bringen wollten, sondern das Versemachen als eine Übung in der Erlernung der lateinischen Sprache betrachteten, in der Metrik, in der Kürze und Schönheit des Ausdrucks, in der Feinheit der Darstellung sich üben wollten. Was in der Poesie Mittel ist, wurde ihnen zum Zweck, die äußere Formentechnik, das Erlernbare, Handwerksmäßige in der Kunst galt ihnen als das eigentlich zu Erreichende. Bei vielen kam es nie über dieses unterste Schülertum hinaus, aber auch die besten unter den Dichtern, und es sind wirkliche und tüchtige Dichter darunter, wurden den innersten Geist der Schule nicht los und schätzten mehr als alles andere die Schönheit des sprachlichen Ausdrucks, den sinnlichen Wohlklang und die Korrektheit der Form. Doch auch dieser Formalismus ist noch äußerlicher Natur und nicht jener innerliche Formalismus der Ariost'schen Poesie. Natürlich ahmte man sklavisch die antiken Poeten nach, ebenso sklavisch, wie die Römer den Griechen sich unterworfen hatten. Und dabei ging man nicht auf die wahrhaft großen und ursprünglichen hellenischen Vorbilder zurück, sondern kopierte die Kopien; nicht der Atem des Perikleischen Zeitalters befruchtete die humanistische Poesie, sondern der Geist der spätesten Verfallszeit, und die edelsten Muster gaben noch die Alexandriner und die römischen Dichter der Augusteischen Regierung ab. Seneca galt als der größte aller Tragiker, weit größer als Sophokles, Vergil stand höher als Homer, Plautus und Terenz, die barbarischen Bearbeiter der vornehmen Bildungskomödie Menanders erschienen als die unübertrefflichen Meister des Lustspiels, und die geschmacklosen Erzeugnisse des spätgriechischen

Romans hielt man für die edelsten und reinsten Kunstoffenbarungen. Man übernahm von jenen alles: die Formen, die Stoffe, den Inhalt, die Empfindungen, Gedanken, den Ausdruck, die Bilder und Vergleiche. Man kleidete die Stoffe nur öfter um, und wie man den Gott der Bibel unter dem Namen Jupiter, Christus als Apollo aufführte, so behandelte man die zeitgenössische Geschichte, ließ die Gestalten der Bibel und die Kinder der eigenen Zeit auftreten. Die Poesie des Humanismus war vorwiegend nichts als eine große Maskerade, nichts als eine Ausstellung von Kleidern und Gewändern. Die römische Dichtung kehrt noch einmal mit ihr zurück. Einige an und für sich reicher begabte Talente erschienen, doch lastet auch auf ihnen der schwerste Fluch der Nachahmung. Man findet eine Reihe dichterischer Vorzüge, nur nicht den der Selbständigkeit und Ursprünglichkeit, ohne welchen eine wirklich bedeutende Kunst nicht gedacht werden kann. Panegyrika, Elegien, Idyllen, Eklogen und vielfach sehr üppige Liebesgedichte machen vorwiegend die Lyrik aus, wie in den Tagen Alexandria's liebt man die Epigrammatik, und eine große Freude empfinden die gelehrten Herren vor allem auch an den sogenannten Facetien, wie sie zuerst der bereits genannte Italiener Poggio geschrieben hatte: Zötchen derbster Art im Stil der Priapeia aus den Tagen des Augustus. In Deutschland erbaute man sich lange Zeit vor allem an den Facetien Heinrich Bebels. Die erzählende Dichtung liebte mythologische Verwandlungsgeschichten, behandelte Ereignisse der Zeit- und Hofgeschichte, sowie biblische Stoffe, und reich wurde vor allem auch das Gebiet des Lehrgedichtes angebaut.

Ebenso zahllos sind die Tragödien und Komödien dieser neulateinischen Poesie. Schon Petrarca hatte ein Lustspiel in lateinischer Sprache geschrieben, und später erschienen ähnliche Dichtungen, Tragödien und Komödien, die letzteren meist Hetären-, Kuppler- und Verführungsgeschichten, so frei, wie's dem Geschmack der Humanisten entsprach. Auch Gegenstände der gleichzeitigen Geschichte wurden dramatisiert, nur weniger im klassischen als im mittelalterlich-episch-chronikalischen Stil der Rappresentazione, d. h. ein Ereignis ohne viel Kunst in Dialoge zurechtgeschnitten und ohne daß man vom dramatischen Aufbau, von Motivierung und Charakteristik schon etwas wußte. Die Bewunderung vor dem griechisch-römischen Theater steigerte sich, als man anfing, Plautus und Terenz selber öffentlich aufzuführen. Der gelehrte Pomponius Lätus hatte damit in Rom begonnen, und sein Beispiel fand bald Nachahmung an den anderen Fürstenhöfen, so in Florenz und am Hofe Ercoles von Este in Ferrara, wo sie besonders prachtvoll in Scene gingen. **Conrad Celtes**, **Bebel** und **Reuchlin** gehörten zu den ersten deutschen Humanisten, welche sich im neulateinischen Drama versuchten; weckte doch auch Celtes als Entdecker und Herausgeber der Werke der Nonne Hroswitha die Erinnerung an diese erste deutsche Dramatikerin in lateinischer Zunge. Celtes, der erste poeta laureatus der Deutschen, — Kaiser

Friedrich III. krönte ihn feierlich nach italienischer Sitte zum Fürsten der Dichter, wie Petrarca seiner Zeit gekrönt war, nur daß Celtes eine solche Ehre kaum verdiente, — schrieb in seinem „Ludus Diana“ eine Art Maskenspiel mit Gesang und Tanz voll höfischer Schmeicheleien gegen Kaiser Maximilian, Heinrich Bebel eine pädagogische Komödie, oder noch besser, einen Dialog über die Pflege von Kunst und Poesie in den Schulen, während Reuchlin in seiner Komödie „Scenica progymnasmata“ den bekannten Maitre Pathelin Pierre Blanchets, die lustigste Farce des altfranzösischen Theaters ins Lateinische übersetzte, worauf sie Hans Sachs für die deutsche Bühne gewann. Unter dem Einfluß der Reformation und den Nachwirkungen der mittelalterlichen Mysterien entwickelte sich das Drama bei uns vorwiegend in einer religiös-geistlichen Richtung und entlehnte seine Stoffe zumeist der Bibel; die Gestalten des verlorenen Sohnes, des armen Lazarus, der keuschen Susanna, die schöne Esther u. s. w. stehen im Vordergrunde. In den protestantischen Ländern, besonders in Süddeutschland und Sachsen gelangte es zur Blüte; Gelehrte, Prediger, Schullehrer sind die Verfasser und drücken ihm ein trockenes, lehrhaftes Gepräge auf, verleihen ihm einen ausgeprägt tendenziösen Charakter und kämpfen in ihnen für die Wahrheit der evangelischen Lehre. Xystus Betulius (Sixt Birk) aus Augsburg (1500—1554), Thomas Naogeorgus (Kirchmayer), 1511—1563, Georgius Macropedius (1475—1558), und vor allem Nicodemus Frischlin (1547—1590) zeichneten sich auf diesem Felde aus. Frischlin steht auf der Höhe der Entwickelung, zu welcher sich in Deutschland das Drama des 16. Jahrhunderts erhob. Er überholt entschieden Hans Sachs. Freilich versteht auch er noch sehr wenig von einem dramatischen Aufbau, von der Entwickelung einer Handlung, von Spannung und Steigerung, aber er hat von den römischen Lustspieldichtern doch schon die Grundzüge einer Charakteristik gelernt und besitzt selber eine reichere



Nicodemus Frischlin.
(Faksimile des Titelbildes von Georg Pflügers „Vita Nicodemi Frischlini“, Straßburg 1628.)

Begabung für Komik und Satire. In dem einen seiner Dramen („Julius redivivus“) gelangt sein deutsch-nationaler Stolz zum Durchbruch; Julius Cäsar und Cicero kommen aus der Unterwelt zur Erde zurück und gelangen auf ihrer Reise nach Deutschland. Beide sind voller Staunen über die Wunderdinge, die sie dort erblicken. Als erster begegnet ihnen Hermann, und Cäsar ergeht sich in lauter Bewunderung über die Erfindung des Schießpulvers, über die Kanonen und die deutsche Kriegsausrüstung, sowie die Staatsverfassung, während der gelehrte Cicero, der mit Eobanus Hesse zusammentrifft, über die Buchdruckerkunst und die neulateinische Poesie in eitel Entzücken gerät. Welch ein gesegnetes Land, in dem man so vortrefflich Latein zu reden weiß. In einer anderen Komödie „Phasma“ verficht der Dichter die Sache Luthers gegen alle ihre Angreifer, und überschüttet Papisten und Zwinglianer und all die protestantischen Sektierer, die Wiedertäufer vor allem mit Spott und Hohn. Frischlins Dramen wurden vielfach ins Deutsche übersetzt und übten damit einen unmittelbaren Einfluß auf die Entwickelung des deutschen Schauspiels aus. Nach einem vielbewegten und moralisch ziemlich anrüchigen Leben starb der Dichter eines tragischen Todes. Er geriet in einen Streit mit dem Herzog von Württemberg und wurde gefangen nach Hohenurach gebracht. Bei einem Fluchtversuch zerriß das Seil und er stürzte zerschmettert an die Erde.

Auf Universitäten und gelehrten Schulen kamen diese lateinischen Dramen zumeist zur Aufführung, und besonders zeichnete sich gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts die Straßburger Akademie durch die scenarische Pracht in den Darstellungen griechischer und lateinischer Schauspiele aus, sowohl der Werke der antiken Dichter selber, wie ihrer neueren Nachahmer.

Die antikisierende Poesie in der Volkssprache unterscheidet sich natürlich öfter nur durch die Sprache von dieser lateinischen Poesie, nehmen doch verschiedene von den lateinischen Dichtern auch eine Stelle in der Nationallitteratur ein, so Angelo Poliziano, Jacopo Sannazaro und der Kardinal Bembo, welche im Verein mit dem vortrefflichen Elegiker und Lehrdichter Giovanni Pontano (1426—1503) auf den Höhen des italienischen Humanismus und der neulateinischen Poesie stehen. Von den Neulateinern Deutschlands mögen noch Eobanus Hessus, Euricius Cordus, Georg Sabinus und vor allem Petrus Lotichius Secundus (1528—1560) genannt werden, von den Niederländern der Erotiker Johannes Nicolai Sekundus, der Dichter der „Küsse“ (1511—36), der als Poet auch die späteren Grotius, Heinsius, Lipsius übertrifft, von Erasmus von Rotterdam gar nicht zu reden, — während unter den Engländern neben Thomas Morus noch immer am bekanntesten Georg Buchanan (1506 bis 1582) und der Epigrammatiker Joannes Owenus (Owen, gest. 1623) geblieben sind.



Die italienische Renaissancepoesie.

Der allgemeine ästhetische Charakter der Renaissancepoesie in Italien. Atelierkunst. Ihr Mangel an idealem Gehalt. Kultus des Formalen. Die antikrömische Poesie und der Klassicismus. Klassicismus und Romantik. Die romantische Ironie. Gegensätze zwischen der Kunst Dante's und der der Renaissancezeit. Der Objektivismus der letzteren. Malerei und Schilderungspoesie. Das Wiederaufleben der nationalen Litteratur. Der Musenhof Lorenzo's von Medici. Lorenzo de Medici als Dichter. Angelo Poliziano. Poliziano's „Orpheus" als erste Schöpfung der commedia erudita. Die Anfänge des komischen und des romantischen Ritterepos. Luigi Pulci und Bojardo. Die Poesie am Hofe von Neapel. Jacopo Sannazaro und die Schäferpoesie. Die Renaissancepoesie auf ihrer Höhe. Papst Leo X. Ariost. Sein Leben. Ariost als Dramatiker. „Der rasende Roland." Ariosts Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der Poesie. Teofilo Follenzo. Die Klassicisten. Drama und Lyrik treten hinter das Epos zurück. Gründe dafür. Der Petrarcismus in der Lyrik. Molza. Kardinal Bembo. Giovanni della Casa. Guidiccioni. Tansillo. Michel Angelo. Vittoria Colonna und die dichtenden Frauen. Die klassicistische Tragödie. Das antikisierende Lustspiel. Kardinal Bibbiena. Machiavelli als Lustspieldichter. Das Äußere der dramatischen Aufführungen. Die commedia dell' arte. Die Gegner des Klassicismus und die satirisch burleske Poesie. Pietro Aretino. Berni. Lasca. Die Novellistik. Das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts. Die Stimmungen der Übergangszeit. Torquato Tasso. Sein Leben. Charakter seiner Poesie. Seine Lyrik. „Das befreite Jerusalem." „Aminta." Guarini.



Die große Bewegung des Humanismus hatte von Italien her ihren Ausgang genommen, und nirgendwo sonst lauschte man mit solcher Begeisterung den Worten der alten Dichter und Weisen. Man war am weitesten vorgeschritten und stand am nächsten den Anschauungen von heute. Hier fand die derbsinnliche bakchantische Genußfreude ihre begeistertsten Jünger; in kirchlichen und religiösen Dingen herrschte vielfach Gleichgiltigkeit und die größte Gleichgiltigkeit im Vatikan zu Rom. Die politischen Zustände sahen so verwirrt wie nur möglich aus. Zu großen Teilen fiel das Land unter Fremdherrschaft, und alle patriotischen Geister erkannten mit bitterem Schmerz, daß die politische Rolle ausgespielt war, und blickten noch hoffnungsloser in die Zukunft hinaus, die nichts mehr retten und bessern konnte. Wie Michel Angelo dachten viele: Nichts zu hören und zu sehen ist unser höchstes Glück. So entfremden sich die Geister den öffentlichen Angelegenheiten und suchen die Lust und die Freude, die sie draußen

nicht finden können, daheim in der Befriedigung ihrer geistigen Bedürfnisse. Wie man früher in Not und Bedrängnis seine Zuflucht zur Religion nahm, so nimmt man sie jetzt zur Poesie und Kunst; im berauschenden Anblick von Farben und Formen, beim Klang der Lauten und Flöten vergißt man den Jammer, der auf den Märkten und Gassen wohnt, die Not und das Elend des von den herrschenden Gesellschaftsklassen ausgeplünderten und gepreßten Volkes. Auch von diesem Volke will der Poet nichts sehen und hören: er ist der Gast bei den Festmählern der oberen Tausend, sitzt mit schöngeschmückten Frauen, Kardinälen und Domherren an einem Tisch und zecht mit denen, welche ein Leben des glänzenden Luxus führen können, auch wenn alles ringsum in Kriegsflammen steht. Die Dichtkunst wächst wie eine kostbare Pflanze in den Treibhäusern der Vornehmen heran, erblühend an der Gunst der Höfe, lebendig durch die Gnade eines Fürsten. In diesen Kreisen ist der feinste Epikureismus zu Hause, die höchste Bildung, das sicherste Verständnis und der raffinierteste Kunstgeschmack; man schwelgt mit besonderem Behagen in den auserlesenen Reizen eines Kunstwerkes, welche die große Masse kaum zu würdigen weiß, die aber dem Künstler selber und dem wahren Kenner einen der innerlichsten und vornehmsten Genüsse gewähren. Die italienische Renaissancepoesie — darin liegt ihr Vorteil und ihr Nachteil — ist eine Atelierpoesie, eine sybaritische Poesie für Feinschmecker, welche die Form über den Inhalt stellt und weniger dem, was gesagt, Bedeutung zuerkennt, als wie etwas gesagt wird. Der Schatten Petrarca's schwebt über ihr, nicht der Schatten Dante's, und alles, was der Sänger Laura's wollte und erstrebte, will und erstrebt auch die Dichtung des 16. Jahrhunderts, die aus derselben Quelle der antiken Bildung schöpfte, an welcher sich Petrarca hingelagert hatte.

Italien vernichtete das Mittelalter, aber es besaß nicht die schöpferische Kraft, eine neue Geisteswelt aufzubauen und eine große positive Weltanschauung für die Dichtkunst heraufzuführen. Es hatte die große Aufgabe der Regierung der Vergangenheit übernommen und blieb wesentlich auch darin stecken. Die Italiener sind zu Skeptikern und Ironikern geworden, zu witzigen und scharfen Beobachtern, die alle ernsten Fragen mit dem echt italienischen, fein-spöttischen Lächeln abthun, das auch den gepriesenen alten römischen Vorfahren so trefflich zu Gesichte stand, und wieder blüht vor allem die satirische Poesie. Und nicht nur dieses Element der Negation verhindert, daß eine Poesie von neuem und großem Inhalt und Gehalt ersteht, dazu trägt vor allem bei auch die Abgötterei, welche der Humanismus mit der Antike treibt. Wie alle und jede Nachahmung fremder Muster und Vorbilder das eigene Innenleben nicht zur Entfaltung kommen läßt, so gingen auch die italienischen Poeten dieser Zeit vielfach der selbständigen Gedanken, Empfindungen und Vorstellungen verlustig, als sie ihren Ehrgeiz darin setzten, nur nachzusprechen, was die alten Klassiker schon vorgesprochen

hatten. Bei der maßlosen Bewunderung, welche man gerade in Italien der Antike entgegenbrachte, drang auch in die Poesie der Volkssprache aufs breiteste der Geist der neulateinischen, der eigentlich humanistischen Dichtung ein. Man hatte so wenig zu sagen, und um so mehr mußte man durch den ganzen Zauber formaler Schönheiten zu bestechen suchen, Schönheiten, die nicht gering, nicht alltäglich, nicht kindische noch auch greisenhafte Formspielereien sein durften, um ein an Intelligenz, an Geschmack und Kunstbildung so hochstehendes Geschlecht befriedigen zu können. Settembrini hat sicherlich recht, wenn er die großen italienischen Dichter der Renaissancezeit, mit Ausnahme von einigen wenigen, nur Versmacher nennt, aber diese Versmacher waren große Verskünstler, deren seelenlose, marmorkalte Muse in farbenleuchtende, prunkvolle Gewänder sich hüllte, an denen, wenn auch nicht der Geist, so doch alle Sinne sich berauschen konnten. Die Klarheit und Schärfe des Ausdrucks, der Wohllaut der Sprache, die Eleganz und Glätte der Form, die Feinheit des Stils, die Pracht der Bilder, all diese Vorzüge machten diese Kunst einem rein ästhetischen Empfinden lieb und wert, es sind all die Vorzüge, welche der klassicistischen Poesie bis auf den heutigen Tag innewohnen, wenn wahrhaft begabte Künstler, wie ein Platen, ein Carducci in ihren Dienst sich stellen, Vorzüge, welche ihr so lange Zeit hindurch die eigentliche Lebenskraft verliehen haben.

Italien, das Mutterland der klassicistischen Poesie, ist auch das Mutterland der romantischen Poesie. Die romantische Poesie erwächst auf dem Boden des Klassicismus. Daß die Italiener die antikisierende sklavisch nachahmende humanistische Dichtung zu einer romantischen Dichtung umformen, das ist das Neue, Eigenartige und Selbständige, das sie in diesem Jahrhundert hervorbringen. Da befreit sich der moderne und der nationale Geist aus den Fesseln der griechisch-römischen Bildung und stellt sich auf eigene Füße. Die Petrarca'sche und Michel Angelo'sche Mißstimmung gegen die eigene Zeit, die Sehnsucht nach der Ferne und in die Fremde, das ist, was den italienischen Renaissancemenschen tief und allgemein im Blute steckt, — unauslöschlich und unabänderlich die Sehnsucht, neben der Welt der rauhen Wirklichkeit eine Welt des schönen Scheins und der reinen ästhetischen Freude aufzubauen, eine Welt der Träume, in der man glauben kann, daß ja alles aufs schönste und herrlichste eingerichtet ist und daß man ein Recht zum Müßigsitzen und bloßen Genießen hat. Die Welt des schönen Scheins sucht man zunächst an der Hand des Klassicismus, zuletzt an der Hand des Romanticismus. Beide sind miteinander nahe verwandt in ihrer Tendenz gegen eine realistische und eine moderne Wirklichkeitskunst, sowie in ihren mehr auf das Formale als auf das Inhaltliche gerichteten Bestrebungen. Stoff und Inhalt sollen dem Künstler nicht so nahe stehen und ihn so unmittelbar berühren, daß sie ihm mehr sind als der Gegenstand eines ästhetischen Spieles. Der Dichter schwebe ganz über seinem Stoffe und schaue von



Tasso, Dante, Ariosto, Petrarca.
Nach Rafael.

oben herab seine Welt wie ein Theater an, — aber fühle und leide nicht selber mit und in seinen Menschen. Der Antike trat der Mensch der Renaissancezeit noch mit tiefer Ehrerbietung entgegen, staunend und anbetend, und der Klassicismus liebte daher eine ernste Miene, eine feierliche Haltung und eine pathetisch-prunkvolle Rede. Die Romantik suchte hingegen die versunkene Welt des Mittelalters auf, welcher man sich innerlich mehr als der altrömischen Zeit entfremdet hatte. Man fühlte sich da noch mehr als fremder Reisender und unbeteiligter Zuschauer in einem Märchenlande, das viele seltene Merkwürdigkeiten umschloß, etwa wie Gulliver bei den Liliputanern. Man staunte das Mittelalter nicht an, sondern fand es wunderlich und lächelte darüber, so daß der pathetische Klassicismus in die ironische Romantik sich verwandelte. Und gerade diese Ironie läßt erkennen, daß die romantischen Dichter im tiefsten Innern national, modern und realistisch empfanden, sie ist der Ausdruck des Zwiespalts zwischen Form und Stoff, der innerlichen Anschauung und der äußeren Gestaltung, der Ausdruck des Unglaubens an die Welt, in der man sich als Künstler, nicht als Mensch zu Hause fühlt.

Die italienische Renaissancepoesie besitzt also wesentlich ein ästhetisches Interesse an den von ihr behandelten Stoffen und nimmt keinen rein menschlichen Anteil daran. Sie erzeugt daher keine großen Charaktere, sie fesselt nicht durch ihr Ideenleben, durch ihre Empfindungen. Wenn Dante den Subjektivismus in die neue europäische Dichtung hineintrug und eine Ichpoesie heraufführte, welche nur allzusehr die objektive Weltdarstellung vermissen ließ, so wirft sich die Poesie der Renaissance auf die entgegengesetzte Seite und sucht zu erobern, was dem Sänger der göttlichen Komödie noch fehlte, unbekümmert darum, daß ihr zunächst das Dante'sche Erbe dabei abhanden kam. Dante verlor sich in sein Ich und in das menschliche Innenleben, und ebenso einseitig geht die Renaissancepoesie in Objektivität auf, in der Betrachtung der Außenwelt und der äußeren sinnlichen Erscheinung. Man weiß, welch gewaltigen Aufschwung damals die bildenden Künste genommen hatten. Das Größte und Glänzendste, was Italien hervorbrachte, waren doch die unvergänglichen Schöpfungen seiner Maler und Bildhauer. Und der Geist der Plastik und Malerei beherrscht auch die italienische Poesie. Sie ist in dieser Zeit fast wie jene eine Kunst der Zeichnung und der Farben. Sie führt die neue europäische Dichtung in die Welt hinein und macht sie fähig, all die auf das Auge einwirkenden Bilder treu und wahr und in ihren feinen Einzelheiten festzuhalten und wiederzugeben. Damit schreitet sie auf dem von Petrarca eingeschlagenen Wege weiter fort. Aber diese Kunst hat auch nur ein Auge, nur ein malerisches Auffassungsvermögen. Seelenlos, wie sie ist, läßt sie sich ausschließlich von der äußeren sinnlichen Erscheinung, von der toten Natur fesseln. Sie kann sich nicht genug thun in der Schilderung der körper-

lichen Reize einer schönen Frauengestalt, während ihr das menschliche Fühlen, das Innenleben und der Charaktergehalt gleichgiltig bleiben. Daher auch jenes ausführliche, in die Einzelheiten eingehende Beschreiben der Schönheit, welches Lessing an Ariost tadelt, daher jene breit ausholenden Landschaftsschilderungen, welche für die Renaissancepoesie das Charakteristischste sind und in denen die eigentliche Stärke dieser Kunst beruht. Mit dieser Richtung auf das Objektive steht sie im engen Zusammenhange mit dem damaligen mächtig gesteigerten Bestreben des menschlichen Geistes nach ausgebreiteter Kenntnis der irdischen Welt. Die That des Columbus und die Landschaftsschilderungspoesie der Renaissanceperiode entspringen beide demselben tiefen Bedürfnis nach der Eroberung der Erde, welche man so lange über den Himmel vergessen hatte.

Das Wiederaufleben der nationalen Litteratur.

Die drei großen Dichter des 14. Jahrhunderts hatten der Poesie neue Bahnen gebrochen, aber nach ihrem Hingange liegt die Kunst für einige Jahrzehnte lang als ein braches Feld da, gleichsam ihrer Kräfte beraubt und erschöpft durch das, was sie soeben geleistet hatte. Um so reicher blühte die Wissenschaft des Humanismus heran, und das Studium der lateinischen Sprache fesselte die besten Köpfe so, daß sie darüber die Pflege der Vulgärsprache so gut wie ganz vergaßen; im ersten stürmischen Eifer verketzerte man diese sogar als eine entartete barbarische Sprache und sah mit Verachtung auf die großen Männer herab, welche in so unwürdigem Gefäß die Früchte ihres Geistes darboten. Und weicht auch dieses Urteil bald von neuem einer weniger einseitigen Anschauung, so verhindert doch die Überschätzung des Altertums und des Lateinischen jedes irgendwie reichere Wachstum der nationalen Litteratur, und nur ein seichtes Bächlein zieht sich von der Poesie Boccacio's herüber zu der Lorenzo's von Medici. Volkstümliche religiöse Lieder, wie sie Jacopone da Todi gedichtet hatte, die sogenannten Lauden, wurden noch viel gedichtet, und reichere Pflege fand außerdem noch das geistliche Schauspiel, dessen Heimstätte vor allem in Florenz stand.

Hier lebte naturgemäß noch am mächtigsten die Erinnerung an die großen Florentiner fort, welche zuerst eine gewaltige und dauernde Litteratur in der Volkssprache begründet hatten, und in Florenz weckte man auch jetzt wieder die nationale Poesie von neuem aus dem Schlafe auf. Hier bildete

sich um Lorenzo de Medici ein Kreis von Gelehrten und Dichtern, welche sich die neue humanistische Bildung in ihrer höchsten Vollendung



Lorenzo de Medici.
Nach G. Traballesi gestochen von C Faucci (1769).

angeeignet hatten, das reinste und klassischste Latein schrieben und aufs innigste mit der Welt der Antike vertraut waren, mit dieser gelehrten

Bildung aber auch eine lebendige Teilnahme für volkstümliche Sprache und Dichtung verbanden. Lorenzo selber übernahm die Verteidigung des Italienischen, das er mit warmer Begeisterung rühmt und des Ausdrucks der erhabensten Gedanken und Gefühle für fähig erklärt. Und nicht nur als der eines Mäcenas glänzt sein Name am Eingang dieser neuen Kunstepoche, sondern auch als der eines ihrer hervorragendsten schöpferischen Talente. Die Gestalt Lorenzo's de Medici (1448—1492) gehört der Geschichte an, welche ihn den „Prächtigen" genannt hat. Florenz genoß unter seiner Regierung zwölf Jahre des Friedens, in welchen der Reichtum der Stadt zunahm, Handel und Gewerbe, Kunst und Wissenschaft blühten. Man hat ihn um seiner Fürstentugenden willen über alles gepriesen und als das Ideal eines Herrschers hingestellt, man hat ihn als den moralischen Verderber seines Volkes, als den Totengräber der florentinischen Freiheit gebrandmarkt. Am nächsten aber kommt er wohl dem römischen Augustus. Cosimo von Medici, sein Großvater, der Begründer des Ruhmes des Hauses Medici, der Stifter der neuplatonischen Akademie, hatte ihm die sorgfältigste Erziehung im Geiste des Humanismus zu teil werden lassen, und Lorenzo machte dieser Erziehung alle Ehre, als er an seinem Hof die hervorragendsten Gelehrten und Künstler versammelte, einen Ficino und Pico della Mirandola, Poliziano, Benivieni und die Brüder Pulci; auch Michel Angelo führte dort seine ersten Arbeiten aus. Die Poesie Lorenzo's ist die eines sehr beweglichen, jedem neuen Eindruck sich hingebenden Geistes, eklektischer Natur und ohne starke Eigenart und Ursprünglichkeit, der aber wunderbar geschickt bald dem einen, bald dem anderen Vorbild sich anschmiegt und durch schillernde Vielseitigkeit, Reichtum der Melodien ersetzt, was diesen an Originalität abgeht. Er hat in der Schule Dante's und Petrarca's ebenso eifrig gelernt, wie in der der römischen Klassiker, und wie er sich in die vornehme und gelehrte Bildungspoesie hineinfinden kann, so hat er auch Sinn für die realistische Poesie und dichtet treulich im Geiste der leichten, gefälligen und witzigen Volkspoesie Tanzlieder und Karnevalsreime. Bald ernst, ideal und von feierlicher Würde, bald ironisch, spöttisch und kindlich ausgelassen, Humanist und Gamin zu gleicher Zeit, schlägt dieser Dichter leicht all die wichtigsten Saiten an, die in den nächstfolgenden Jahrzehnten noch lauter und klarer erklingen werden.

Nicht so vielseitig, nicht so ungezwungen natürlich ist Angelo Poliziano (1454—1494), aber dafür ein viel eleganterer Formalist, ein echter Klassicist, der an Reinheit der Sprache und Adel der äußeren Formen, an harmonischer Weichheit und an Wohlklang des Verses alle seine Vorgänger überholt. Freilich war ihm, dem großen klassischen Philologen, diese Form auch alles. Die neulateinische Poesie des Humanismus in Italien wird von ihm zu ihrer Höhe emporgeführt, und nur um seinen fürstlichen Gönnern zu gefallen, um ihre Festlichkeiten zu verschönern und ihre Neigungen zu

verherrlichen, stellt er, der Typus des Hofdichters, seine Kunst der schönen Rede auch in den Dienst der Nationallitteratur. Er verkörpert den reinen Typus jenes schönheitseligen Klassicismus, der in dem Genuß der bloßen Form, der sinnlichen Erscheinung schwelgt. In seinen „Stanze per la Giostra" besingt er, ein eleganter Panegyriker, die Liebe Giuliano's de Medici und den Ruhm, welchen dieser in einem Turnier davongetragen hatte, wobei



Angelus Politianus. Timotheo, Aloisioque suis. s.

Angelo Polizzano.

der Dichter seine beste Kunst in der Schilderung und Landschaftsmalerei entfaltet. Am bekanntesten hat ihn sein „Orpheus" gemacht, als das erste **nicht** in lateinischer Sprache geschriebene Erzeugnis der neuen „commedia erudita", des gelehrten, aus der Nachahmung der Antike entstandenen Dramas, wie es in den Kreisen der Humanisten sich entwickelt hatte. Nachdem man mit den Aufführungen des Plautus und des Terenz

in der Ursprache angefangen hatte, that man in Ferrara am Hof Ercole's von Este einen Schritt weiter und brachte die römischen Komödien in italienischen Übersetzungen zur Darstellung, — so daß die That Poliziano's jetzt die nächste Folge sein mußte: zur Feier des Einzugs des Kardinals Francesco Gonzaga in Mantua dichtete er einen antiken Stoff, die bekannte Mythe von Orpheus, nach antikem Muster und Geschmack zu einem Festspiel in italienischer Sprache um. Das dramatische Element ist natürlich noch schwach, die Lyrik überwiegt in den sehr kurzen fünf Akten, und da ohne Zweifel verschiedene Teile mit Musikbegleitung vorgetragen wurden, so stände der „Orfeo" ebensowohl am Eingang des neuen Dramas wie der Oper.

Den antikisierenden Neigungen Lorenzo's entsprach die Muse Poliziano's; seinen realistisch-volkstümlichen Bestrebungen, seiner Freude am Spaß und munterer Komik kam Luigi Pulci entgegen, der Bahnbrecher des italienischen Renaissance-Epos, wie Poliziano der Bahnbrecher des Dramas war, nur daß das Epos eine ganz anders freie, reiche und neue Entwickelung nahm als die theatralische Poesie. Die phantastischen Erzählungen von Karl dem Großen, von Roland und den anderen Paladinen, sowie von König Artus' Tafelrunde waren zuerst in der franko-italienischen Periode auch nach Italien gedrungen und allmählich zu einer echten Volkslitteratur geworden. Mehrfach wurden sie in erschrecklich langen Epen neu bearbeitet, und zwar in dem ganz volkstümlich rohen und kindlichen Geschmack, der nur recht viel erzählen hören will, Wundergeschichte auf Wundergeschichte. Bänkelsänger, cantastoni, noch heute auf Sizilien und in Neapel bekannt, trugen sie auf Märkten und Straßen dem Volke vor. Oft vereinigten sich dabei Dichter und Sänger in einer Person. Einige Prosaromane, in der Zwischenzeit vielfach entstellt und umgemodelt, erhielten sich sogar bis in die Jetztzeit hinein, wie bei uns die Geschichte von dem hörnernen Siegfried, den vier Haimonskindern, der schönen Melusine und andere ähnliche Erzeugnisse. Diese ungeschlachte Poesie erfüllte Luigi Pulci wieder mit dem Geiste der höheren geistigen und künstlerischen Bildung. Geboren ist er am 15. August 1432, gestorben 1484 und hatte zwei Brüder, Bernardo (1438—1488) und Luca (geb. 1431), die sich ebenfalls als Dichter einen Namen gemacht haben. Was das Volk sich gläubig erzählte und anhörte, die Geschichte von fabelhaften Kämpfen und Abenteuern, Zaubereien und Sarazenenbekehrungen, wird für den gebildeten Jünger der Renaissancezeit, der in religiösen Dingen dem Skeptizismus und noch mehr der allgemeinen Gleichgiltigkeit huldigt, zu einem Gegenstand der künstlerischen Heiterkeit. Mit halbem Ernst und halber Ironie berichtet er in seinem Epos „Morgante" von Rolands Heldenthaten und den burlesken Heldenstreichen des von Roland besiegten und zum Christentum bekehrten Riesen Morgante, der mit einer Sturmhaube auf dem Kopfe, an

der Seite ein rostzerfressenes Schwert und in der Hand einen Glockenschwengel als Knappe hinter dem großen Paladine Kaiser Karls einherzieht. Ohne daß der Dichter es völlig will, schreibt er zum Teil eine Parodie auf das Rittertum, die mittelalterliche Welt und die mittelalterliche Poesie, die er in der Auffassung eines Karrikaturisten sieht, eines noch unfreien Künstlers, der zwischen der mittelalterlichen Phantasiewelt und der Wirklichkeitswelt der modernen Kunst unsicher einherschwankt, den Zwiespalt zwischen beiden ahnt, jene verlassen, diese noch nicht erreicht hat und so in jene geteilte Gemütsverfassung hineingeraten ist, aus welcher Ironie, Satire und die Kunst der Karrikatur hervorwachsen. Aber der alte Geist wacht immer wieder auf, zu tief steckt in der Zeit noch ein letztes ritterliches Element, das künstlich erhalten werden soll, und der spöttische Zug macht auf einmal dem Ernste Platz. Man kann doch nicht wissen, ob in den Geschichten nicht etwas Wahres erhalten ist.

Um dieselbe Zeit entstand an dem glänzenden Hofe von Ferrara, unter der stetigen Teilnahme des Herzogs Ercole von Este, ein anderes Epos, „Der verliebte Roland“, von Matteo Mario Bojardo, dem Grafen von Scandiano, (geb. gegen 1434, gest. 1494) gedichtet. Wenn Pulci, der bürgerlich-demokratische Florentiner, den „Populären“ vorstellt und als witziger, volkstümlicher Spaßmacher die höfische Gesellschaft erheitern will, unterhält Bojardo, der Sproß aus vornehmem Hause, diese als Aristokrat im Leben und in der Kunst. Das lautere Lachen des Florentiners wird bei ihm zu einem feinen, ironischen Lächeln, der burleske Spaß zu einer ruhigen Heiterkeit, und wenn jener die Bänkelsängerpoesie in die höhere Litteratur einführte, so gestaltete dieser das Epos des mittelalterlichen Adels, das eigentliche höfisch-ritterliche Epos, nach dem neuen Renaissancegeschmack um. Roland, der Kämpfer, der furchtbare Glaubensstreiter, dem das Volkspoem sich nicht anders als ewiger Keuschheit geweiht vorstellen mochte, wird nun zum Helden eines Liebesepos, und damit verschwindet bis auf den letzten Rest jener ernste, pathetische Charakter, der ursprünglich den chansons de geste innegewohnt hatte, der Rest jenes mittelalterlichen Gefühles, das in den Paladinen Karls des Großen Streiter für die höchsten Ideale der christlichen und ritterlichen Welt erblickte. Roland ist nun nicht mehr die Gestalt einer realistischen Kunst, die eine Wirklichkeitswelt sich aufbaut, in der sie selber lebt und mit der sie empfindet, sondern Typus einer weltflüchtigen, romantischen Kunst, welche in ihrer eigenen Welt sich nur als fremde Beobachterin und Beschauerin fühlt, — einer Luxuskunst für eine vornehme, nach Zerstreuung und Unterhaltung lüsterne Gesellschaft, die nichts als schwelgen und sybaritisch genießen will. Bojardo bekennt selber, daß er den Orlandos und Rinaldos, den Glaubensstreitern und Schlachtenhelden keinen Geschmack abgewinnen kann; nur Liebe verleiht des Ruhmes Krone, und höher als Karls Paladine stehen die durch Waffen

und durch Liebe berühmten Artusritter, welche mit ihren Damen auf Abenteuer auszogen. Die Kerlingischen Helden verwandeln sich infolgedessen bei Bojardo zu Artusrittern, Roland wird zum verliebten Roland, und all



Matteo Mario Bojardo.

die anderen berühmten Streiter, Ranaldo, Ferraguto und wie sie sonst heißen, kennen nur noch das eine Verlangen, die Gunst Angelika's, der Tochter Galafrone's, des Königs von Catao (China), zu gewinnen. Der

Kampf der verliebten Nebenbuhler um Angelika, die Abenteuer der einzelnen Ritter, welche von Land zu Land ziehen, immer neue Wundergeschichten erleben und bald hierhin, bald dorthin durch Zauberei, Räuber, Drachen und sonstige Ungeheuer gelockt oder gestoßen werden, bilden den Inhalt der Dichtung. Das Ganze wäre thöricht und insipid wie ein spätgriechischer Roman, wenn nicht in Bojardo schon so lebendig jenes rein ästhetische Auffassungsvermögen steckte, das uns bei der Betrachtung Ariosts näher beschäftigen soll. Bojardo ist aus demselben Holze geschnitzt wie sein größerer Nachfolger, und dieser brachte nur die letzte künstlerische Vollendung, Vertiefung und Verfeinerung von Form und Inhalt.



Jacopo Sannazaro.
Nach Rafael Sanzio gestochen von P. Ghigi.

Am Musenhofe von Neapel lebte hochgeehrt Jacopo Sannazaro (1458—1530), neben Giovanni Pontano, dem vortrefflichen neulateinischen Poeten, das hervorragendste Mitglied der neapolitanischen Akademie, welche wie die Florentiner damals einen Mittelpunkt der humanistischen Studien bildete. Auch Sannazaro dichtete lieber und besser in der Sprache Cicero's: ein Gedicht von der Geburt der Jungfrau, das ziemlich wunderlich den biblischen Stoff mit klassischen mythologischen Bildern und Schilderungen ausschmückt, Elegien, Epigramme, Fischeridyllen. Ein Künstler, wie Poliziano, wesentlich Sprachtechniker und eleganter Formalist, begründet er mit seiner in italienischer Sprache geschriebenen und aus Vers und Prosa gemischten „Arcadia" den Schäferroman der Renaissancezeit. Die Dichtung machte bei ihrem Erscheinen ungeheures Aufsehen, wurde viel nachgeahmt und ließ in allen Litteraturen die Schäferdichtung üppig aufblühen. Aus der Lektüre Theokrits und Vergils, aus dem Geiste der reinen Nachäffung war diese zuerst entstanden, und nach dem Vorgange des letzteren war es auch den neulateinischen und italienischen Poeten dieser Zeit nicht um eine realistische Darstellung des Landlebens, von Bauern und Hirten zu thun; das Schäfer-

gewand ist nur ein Maskenkostüm für die Herren und Damen der vornehmen Gesellschaft, und die Schaf- und Ziegenhirten sprechen daher so zierlich und gewählt, so galant und gebildet, wie es für Hofleute sich geziemt. Das Gedicht wird damit zu einer Schilderung des Lebens und Treibens in den Palästen der Fürsten, der bunten Festlichkeiten, Maskeraden, Turniere, Spiele und Jagden, an denen die Zeit ein so großes Gefallen fand, nur daß die äußere Scenerie scheinbar eine andere ist, wie man im Karneval durch einige Malereien und Dekorationen einen Saal in eine Waldlandschaft verwandelt. Diese höfische Festspielpoesie gab dann vortreffliche Gelegenheiten, auf allerhand Ereignisse des Tages, Hochzeiten, Geburten und ähnliches, anzuspielen, die galanten Abenteuer und Liebesgeschichten der Edelleute, durchsichtig genug für die Eingeweihten, wiederzuerzählen und den Fürsten und hohen Gönnern tausend Schmeicheleien zu Füßen zu legen. Die Nichtigkeit des Inhalts mußte dann wieder durch raffinierte Form und alle Künste der klassicistischen Schönrednerei ausgeglichen werden. Glanzpunkte dieser Poesie sind die farbenreichen malerischen Landschaftsschilderungen, wie sie das lebendige Naturgefühl der Renaissancezeit liebte, die Schilderungen von Grotten, Hainen und Inseln, wundervollen Mondscheinnächten und stillen Abenden. Und für die tieferen Poeten wird dann auch das Leben in der Einsamkeit unter den Hirten zu jenem Leben im reinen Glück und im vollkommenen Frieden, wie es von jeher die Sehnsucht der Menschheit war. Der rauhen Wirklichkeit stellt man die Idealwelt entgegen, wie das Thomas Morus in seiner „Utopia“ und Campanella in seinem Sonnenstaate gethan hatten. Man will nicht bloß phantasieren und Bilder eines leeren Schlaraffendaseins für eine genußsüchtige Gesellschaft entrollen, sondern den ernsten Denkern eine Weltanschauung geben, den Weg der Erlösung zeigen. So feiert Tasso in seiner Hirtendichtung das goldene Zeitalter und erhebt sich zu einem reinen und klaren Bekenntnis der individualistischen Moralphilosophie des Jahrhunderts. Nicht ist ihm das goldene Zeitalter deshalb ein Zeitalter des Glücks, weil da die Flüsse von Milch quollen und die Büsche von Honig träuften, —

Nein, golden, weil der leere
Nam' ohne Sinn und Wesen,
Dies Götzenbild des Wahns, der Nichtigkeiten,
Dies, was hernach als Ehre
Ein blind Geschlecht erlesen,
Gewaltsam wider die Natur zu streiten,
Noch nicht die Süßigkeiten
Unschuldig reiner Liebe
Vergällt mit bittern Schmerzen
Den jugendfrohen Herzen;
Sie folgten frei der Neigung holdem Triebe,
Weil ein Gesetz die Welt
Beglückend band: Erlaubt ist, was gefällt.

Sannazaro's „Arcadia" trägt wie der gesamte Schäferroman mehr lyrisch-beschreibenden als epischen Charakter. Der Verfasser erzählt darin, wie er von Liebe gequält kein anderes Heilmittel gegen seine Krankheit fand, als die Entfernung von Neapel, und wie er auf seiner Reise nach Arkadien kam und dort als Hirt unter Hirten weilte; er schildert mit petrarchischer Empfindungsweise das reine, allem Edlen gewidmete Leben seiner neuen Gefährten, ihre Feste, Spiele, Tänze und Gesänge, und versteht eigentlich unter den Hirten die mitstrebenden Genossen, die Jünger des Humanismus und der neuen Weltanschauung, welche, auf den Höhen der Menschheit einherwandelnd, die Ruhe der Seele gefunden haben. Der Geist des Platonismus schwebt über den glücklichen Gefilden Arcadias.

Die Renaissancepoesie in Italien auf ihrer Höhe. Ariost.

Nach dem Tode des klugen Lorenzo de Medici geriet das Gleichgewicht zwischen den italienischen Kleinstaaten wieder ins Schwanken; Piero, sein unfähiger Sohn veranlaßte durch seine ränkesüchtige Politik den verhängnisvollen Einfall der Franzosen unter Karl VIII., und in gegenseitigem Kampfe zerfleischen sich die Söhne derselben Nation. Öfter bekämpfen sie sich untereinander mit größerem Hasse, als sie die Fremden bekämpfen, deren Bundesgenossenschaft man sucht, deren Feindschaft vernichten kann. Das in so viele Republiken und Fürstenherrschaften zerfallene Land steht hilflos gegenüber den modernen Einheitsstaaten, wie sie sich in Frankreich und Spanien herangebildet hatten. Um ihnen einigermaßen gewachsen zu sein, bedarf es einer außerordentlich klugen und vielfach ränkevollen Politik. Große Diplomaten, wie Machiavelli, Francesco Guicciardini zählen mehr als große Feldherren. Die Fürsten gehen ihren egoistischen Interessen nach und streben nach der absoluten Macht, während das arme Volk, von Söldnerscharen ausgesogen, den Steuerlasten erliegend, heimgesucht von Seuchen und Hungersnöten zu einer dumpfen und stumpfen Masse herabsinkt. Wohl fühlen die besseren Geister mit tiefem Schmerz den allgemeinen Verfall und zeigen, wie Machiavelli, den Weg der Rettung. Klagende Stimmen tönen aus der Dichtung hervor, und das Ideal der nationalen Einheit, welche erst unser Jahrhundert dem Lande bringen soll, leuchtet dem einen und dem anderen, selbst einem Leo X., als Ziel voran. Aber es bleibt beim Klagen und Pläneschmieden.

So bietet das 16. Jahrhundert der trüben Bilder in Hülle und Fülle, und führt dennoch den Namen des goldenen Zeitalters der italienischen

Poesie, der ihm auch bleiben wird, solange der klassicistische Geschmack und die Anbetung der Antike die Herrschaft behaupten. Nach dem größten der vielen Mäcene, welche im 16. Jahrhundert die Dichtung und die Kunst unter ihren Schutz genommen hatten, nennt man diese Periode auch das Zeitalter Leo's X. Leo X., der 1513 den päpstlichen Thron bestieg, hatte die künstlerischen Neigungen seines Vaters, Lorenzo's des Prächtigen, geerbt, die echte medicäische Prachtliebe und Freigebigkeit und vornehme Bildung. Ihm genügte es, durch äußerliche Ceremonien seine Zugehörigkeit zum Christentum zu erweisen, aber innerlich war er der Freigeist, der allem Religiösen gleichgiltig gegenüberstand und nichts so verdrießlich fand, wie asketisches Bußpredigertum. Gleich seinem Vater verband er das Verständnis für die vornehme Formensprache des Klassicismus mit der Freude am volkstümlichen Spaß, derber Komik und kindlicher Ausgelassenheit. In seinen Tagen vollendete Lodovico Ariosto, was Pulci und Bojardo angefangen hatten, und legte den Eckstein der romantischen Dichtung des Renaissance-Jahrhunderts.

Wie Bojardo lebte auch Ariost am Hofe von Ferrara und atmete dieselbe Luft, stand im Bannkreis derselben Umgebung, wie sein großer Vorgänger. Er war im September 1474 zu Reggio in der Lombardei geboren, studierte Jura und widmete sich dann, seiner Neigung folgend, ganz den klassischen Studien und schönen Wissenschaften. Bald begann er lateinisch zu dichten. 1503—1517 lebte er im Dienst des Kardinals Hippolyt von Este, dessen philiströse Gesinnung den Künstler wenig zu würdigen wußte, fand dann einen besseren Gönner in dem Herzog Alphons I. von Ferrara, verwaltete von 1522—1525 als Civilgouverneur unter den schwierigsten Umständen die Garfagnana, damals ein wildes von einer sehr rohen Bevölkerung bewohntes Bergland an den Abhängen des Apennin, und übernahm vom Jahre 1525 an die Leitung des Hoftheaters in Ferrara, das sich der besonderen Gunst des Herzogs zu erfreuen hatte. Er starb am 13. Januar 1533.

Als Lustspieldichter folgt Ariost den Spuren der Alten, und natürlich ahmt er Plautus und Terenz in seinen Jugenddichtungen „La Cassaria“ („Die Kiste“) und „I Suppositi“ („Die Unterschobenen“) noch sklavischer nach als in den späteren Werken, „Il Negromante“, „La Lena“ und „Gli studenti“. Er gehört überhaupt zu den ersten, oder ist vielleicht sogar der erste unter denen, welche die „regelrechte Komödie“ in die Litteratur eingeführt haben und steht mit an der Spitze der italienischen Dramatiker dieser Zeit. Zur Selbständigkeit hat sich jedoch auch Ariost auf diesem Felde nicht erheben können. Bedeutender sind seine in Terzinen geschriebenen „Satiren“ und das bedeutendste der „Orlando furioso“ („Der rasende Roland“), eine Fortsetzung von Bojardo's „verliebtem Roland“, dessen Hauptteil, die vierzig ersten Gesänge, im Jahre 1516 erschienen sind.

In Ariosts „rasendem Roland“ hat sich die italienische Renaissancepoesie auf ihre glänzendste Höhe erhoben. Wieder ein Werk, alle Eigenschaften in sich vereinigend, welche eine Großschöpfung der Weltlitteratur kennzeichnen. Es ist der deutlichste und klarste Ausdruck einer Geistes- und Kunstentwickelung, die das ganze Erbe der Vorzeit übernommen hat, es bereichert und eigenartig umwertet und für die Zukunft auf Zinsen anlegt. Es ist ein Ausdruck der italienischen Volksseele und damit eine nationale Schöpfung. Es ist aus seiner Zeit heraus geboren und damit eine moderne Dichtung, welche das besondere Denken und Empfinden einer Zeit verkörpert und deren ganze inneren Zustände abspiegelt, dennoch aber auch allgemeinzeitlich, weil es den wirkenden Geist offenbart, nicht aber an allerhand vorübergehenden zufälligen Erscheinungsformen haften bleibt. Es beschreibt nicht die Zeit, sondern ist aus ihrem Innersten heraus gedacht und gefühlt worden. Was aber eine Zeit auch in besonderer Stärke immer fühlen und empfinden mag, Weltlust oder Weltverachtung, jugendliche Begeisterung oder müde Blasiertheit, — was in ihr lebt, lebt zu allen Zeiten in der Seele der Menschheit. Ariost ist nun der Dichter all jener, welche in heiterer, unbekümmerter Lebensfreude, in froher „Fleischeslust“, behaglich-luxuriösem Epikureismus und in anmutsvoll schöner Sinnlichkeit den höchsten Reiz des Daseins sehen.



Lodovico Ariosto.

Die Zeit der Renaissance hat der europäischen Menschheit die Fähigkeit wiedergewonnen, die Welt mit reinen Künstleraugen und Künstlersinnen aufzunehmen und zu genießen, eine Fähigkeit, welche sie seit dem Untergange von Hellas und Rom verloren hatte. Griechenland ist in der That

neu erstanden, neu geweckt jenes durch und durch ästhetische Anschauungsvermögen, das die große, wunderbare Gabe des hellenischen Volkes war. Und mit Ariost tritt zum erstenmale in die Geschichte der neueren Litteratur der Dichter ein, der stark und mächtig diese Kraft empfinden läßt, der alle Geistesfähigkeiten in den Dienst des Ästhetischen stellt, der erste Nur-Künstler, der nichts als Künstler sein will, der Prophet und Bahnbrecher all der kommenden Atelierpoeten, welche das l'art pour l'art auf ihre Fahnen geschrieben haben. Bis dahin war die Dichtung Dienerin der Religion und der Kirche, wie Philosophie und Wissenschaft Magd der Theologie gewesen; sie sollte bessern und bekehren, loben, verspotten und satirisieren; sie reflektierte und definierte. Dante hatte diese Kunst vollendet; ein großer Dichter, der nicht wußte, was Kunst heißt, und nicht sein Sehen und Empfinden, sondern sein Wollen, nicht seine Sinnlichkeit, sondern seine Sittlichkeit für das Wesentlichste seines künstlerischen Schaffens ansah. Petrarca ahnte, vom Hauch der Antike berührt, die neuanbrechende Zeit, welche der ausschließlich herrschenden religiösen Weltanschauung eine ästhetische an die Seite und zum Teil über sie setzen sollte, aber erst Ariost ist durch und durch erfüllt vom Geist dieser großen Welt, der Welt des Schönheits- und Formkultus, der reinen Gestaltungsfreude. Wie gewöhnlich erscheint die neue Kunst zuerst in ihrer schroffsten Einseitigkeit, als reine Nur-Kunst, als Kunst von wesentlich formalistischem Gepräge; Ariost ist der typische Atelierdichter mit allen Schwächen und Vorzügen eines jeden Poeten, dem alles auf das „Wie“ und nichts auf das „Was“ ankommt, Dante's entschiedenster Gegenpol.

Sein großer Vorgänger war an dem, was er schilderte, mit allen Empfindungen und Leidenschaften beteiligt; seine Welt und seine Menschen besaßen die höchste Realität für ihn, und er war aufs innigste mit ihren Leiden und Freuden verwachsen. Diese Welt war seine Welt, diese Menschen mit ihm eines Fleisches und Blutes. Die furchtbaren Strafen, unter denen die Gottlosen leiden, können auch ihn erreichen, die höchste Wonne, die Versunkenheit in Gott, darf er erhoffen. Mensch und Künstler sind Eins. „Ich“ lautet der Untertitel der Komödie. Das alles ist bei Ariost gerade umgekehrt. Heiter lächelnd mit gekreuzten Armen sitzt er in der Loge eines Theaters und sieht ein buntes, lustiges und lautes Schauspiel an sich vorüberziehen; nicht einen Augenblick lang empfindet er die Vorgänge des Schauspieles als Wirklichkeiten, und nicht einen Augenblick lang verspürt er Mitleid, Furcht und Freude, weil er die handelnden Menschen des Dramas mit sich verwandt fühlt und von ihnen etwa glaubt, daß sie das Gleiche ertragen müßten wie er. Was auf der Bühne vorgeht, entzückt seine Phantasie und bringt sein Herz in Wallung, aber als ein schöner Schein nur sein ästhetisches Empfinden; er sitzt zurückgelehnt da als ruhig beobachtender Künstler und freut sich an dem Spiel harmonischer Farben,

an der Anmut und Natürlichkeit der Bewegungen, an der überraschenden Gruppierung und dem sinnlichen Wohllaut der Stimme. Ein schmerzverzerrtes Gesicht macht ihm nicht Pein, sondern Lust, denn es weckt nicht die Bilder menschlicher Not und tiefen Elends in ihm auf, sondern er sieht nur die charakteristischen Linien und Falten, die verblüffende Wahrheit des Ausdrucks und fühlt, künstlerisch erglühend, die Beredsamkeit dieser Linien, die eine ganze Tragödie erzählen, fühlt die Macht der Malerei, welche mit ein paar Strichen und Farben ein Menschenleben schildern kann.

Eine so extreme rein künstlerische Anschauungsfähigkeit war etwas unendlich Bedeutsam-Großes in der Entwickelung, ein solcher Radikalismus notwendig zur Überwindung einer unendlich langen Periode, da die Kunst wie ein Dornröschen im Schlummer gelegen hatte. Aber möglich war dieser Radikalismus auch nur bei einer Poesie, welche für die reale Alltäglichkeit gar kein Interesse besaß und dafür ganz in Träumen und Phantasien schwelgte. Petrarca hatte sich schon aus seiner Zeit hinweggesehnt und weilt mit seinen Gedanken in einer fernen Vergangenheit als in dem goldenen Zeitalter des Glücks und der Schönheit. Petrarca empfand den Zwiespalt zwischen Vergangenheit und Gegenwart und war weder Bürger dieser noch jener Zeit. Für Ariost ist aber auch dieser Zwiespalt überwunden, er kennt ihn nicht mehr, und das Leben in der Fremde hat etwas völlig Natürliches und Selbstverständliches für ihn. Auf seiner Poesie steht in unsichtbaren Lettern das Wort Michel Angelo's: „Von der Gegenwart nichts zu sehen und zu hören ist das höchste Glück.“ Und dieses Bekenntnis macht Ariost für Europa zum eigentlichen Schöpfer der romantischen Poesie, zu deren Wesen die Flucht vor der Wirklichkeit und die Abwendung von der eigenen Zeit gehört, die Versunkenheit in Träume und Vergangenheiten, so daß sich der Dichter weit mehr den Spielen und Launen seiner Einbildungskraft hingiebt, als daß er aus der Naturbeobachtung heraus möglichst naturwirkliche Gestalten zu zeichnen sucht. Und trotz dieser Abwendung von der eigenen Zeit soll Ariost, wie oben zu lesen steht, ein wahrhaft moderner Poet sein, der das innerste Fühlen und Denken seiner Mitlebenden gestaltete? Gewiß! Nur die objektive Welt des Dichters ist eine romantische, nur seine Stoffe, seine Gestalten sind nicht der Zeit, nicht der Naturwirklichkeit nachbeobachtet, sondern Vergangenheitsmenschen und von phantastischem Wesen, aber der Poet selber kommt als echter Sohn seines Jahrhunderts, der diese romantische Welt mit den Augen des Renaissancemenschen betrachtet, wie ein Renaissancemensch denkt und empfindet. Seine Modernität und sein Nationalismus sind im rein künstlerischen „Wie“ begründet, in der Art aufzufassen und zu gestalten, im Formalen.

Ariosts Epos ist eine unmittelbare Fortsetzung von Bojardo's „verliebtem Roland“, und all die tapferen Ritter und schönen Jungfräulein, christlichen und heidnischen Helden, Zauberer und Feen, all die Abenteuer

und Wundergeschichten, bekannt aus den Ritter-Epen und -Romanen von Karl und Artus und ihren Paladinen füllen auch hier den Inhalt aus. Es kommen dazu die pikanten Histörchen und die schlüpfrigen Geschichtchen, welche durch die Novellen- und Schwanklitteratur verbreitet waren und die Götter- und Naturmythen, die Heldensagen der Antike. Aber welch ein Unterschied zwischen dem Epos Ariosts und einem mittelalterlichen Ritterroman! Der mittelalterliche Erzähler stand seinen Märchen gläubig wie ein Kind gegenüber, folgte mit Spannung der Handlung und nahm erregt an den Vorgängen teil. Ein Roland war ihm nicht nur eine Wirklichkeitsfigur, sondern auch ein Ideal, von dem er deshalb mit Pathos und feierlichen Worten redet. Einer derartigen rein menschlichen Teilnahme stand, wie gesagt, Ariost völlig fremd gegenüber. Mit dem Lächeln der Ironie und der Skepsis, das den Söhnen der Renaissance in Italien charakteristisch ist, trägt er seine Geschichten vor, wie ein Mensch von heute Märchen erzählt, sich bewußt, daß es Märchen sind. Und er will keineswegs mit ihnen nur Spannung erzeugen. Denn spannend sind diese Geschichten für ihn ebenso wenig, wie für uns ein Ritterroman es ist, mit all seinen Kämpfen und Wundern, die sich immer ganz gleich sehen, und von denen wir im voraus wissen, wie sie verlaufen. Die Handlung besitzt für Ariost wenig Wert, und es heißt ihn gänzlich mißverstehen, wenn man ihn, wie es gewöhnlich geschieht, den glänzendsten Unterhaltungspoeten nennt, sein Werk die Krone der Unterhaltungslitteratur. Ebenso mißverstanden hat ihn Settembrini, welcher den „rasenden Roland“ als eine symbolisch-allegorische Dichtung hat deuten wollen und in ihr eine Darstellung des großen Kampfes zwischen Orient und Occident erblickte. Beide Mißverständnisse sind aus der so allgemein verbreiteten Unfähigkeit erwachsen, welche eine Dichtung gar nicht rein ästhetisch als Kunstwerk, Welt und Kunst eben nicht mit Ariosts Augen anzusehen vermag, sondern ihr Urteil rein durch den Inhalt, die Tendenzen, die Ideen und die Moral bestimmen läßt. Die Größe Ariosts und seine tiefe, ernste Bedeutung für die Entwickelung der Weltpoesie liegt eben darin, daß er nicht mehr wie die mittelalterlichen Erzähler unterhalten will, nicht mehr wie diese das bloße naiv-kindliche Neugierigkeitsinteresse besitzt und ebensowenig wie die Poesie der in Dante's Komödie gipfelnden Vergangenheit lehren und moralisieren will. Seine Komposition, die beliebig eine Geschichte abbricht und nach langem Zwischenraum wieder aufnimmt, dazwischen zehn andere Geschichten ebenso bruchstückweise erzählt, daß der Leser auf jeder Seite befriedigt abbrechen und das Buch zur Seite zu legen vermag, daß das Gedicht ebenso gut dreißig Gesänge länger, wie dreißig Gesänge kürzer sein kann: diese merkwürdige Komposition ist der charakteristischste Ausdruck der alle Handlungs- und Unterhaltungsreize verachtenden Poesie Ariosts. Ihre Gestalten haben nur malerische und plastische Reize. Es sind Körper und keine Seelen, Formen

ohne Inhalt, aber wunderbare Körper und Formen, prangend in den reichsten Gewändern oder in der Schönheit des Nackten, leuchtend in den herrlichsten Farben, voller Mannigfaltigkeit und von süßer Anmut in den Bewegungen. Der Glanz der Farben, der in das Auge des Dichters hineinfällt, das Spiel der Muskeln, der Wohllaut der Stimme, — all das rein Sinnliche in den Erscheinungen der Welt berauscht und entzückt diesen Kunstmenschen, der nur Auge, nur Ohr besitzt und das Bestreben der Renaissancepoesie nach der Objektivität in höchstem Maße offenbart. Ein geschmückter Ritter, der auf phantastischem Zauberpferd hoch durch die Lüfte fliegt, der Kampf mit einem grotesken Meerungeheuer, Angelika, prangend in allen Reizen der Frauenschönheit, — welch eine Fülle von Farben- und Formenreizen ließ sich da auslösen! Ariost ist der erste große Mensch wieder, der stundenlang verzückt auf ein Stück burgunderroten Sammet starren kann, und dem dieses Burgunderrot wirklich dasselbe bedeutet, was der früheren Zeit eine Predigt und ein Kirchenbesuch war, ein Stück Andacht und Religion, eine Erlösung von der Not des Lebens, eine ideale und geistige Macht. Niemand aber, der nicht diesen Farben- und Formenrausch zu teilen vermag, weiß ein Kunstwerk so zu genießen, wie es genossen sein will. Niemand ist Künstler und Dichter, der nicht diese Kraft Ariosts in sich spürt.

So zahlreiche Nachahmungen seine Dichtung auch fand, und mit wie großem Eifer sie auch gelesen wurde, der Dichter steht in seiner tiefsten Eigenart einsam für sich da. Man konnte ihm wohl Äußerlichkeiten ablauschen, aber nicht in das eigentliche Geheimnis seines Schaffens eindringen. Eine gröber materielle Natur wie Teofilo Folengo scheint ihm, wenn man sich an Äußerlichkeiten hält, nahe zu stehen, aber was bei Ariost höchste Künstlerweltauffassung ist, das wird bei diesem zu einem äußeren Formalismus, und die göttliche Gleichgiltigkeit jenes gegen den Stoff, die heitere Erhabenheit über seine Welt verdickt sich zu burleskem und parodistischem Spott, dem der Stoff wieder als das wichtigste Kunstelement erscheint. Teofilo Folengo (1492—1544) wendet als der erste in einer umfangreichen Dichtung, in den „Macaronicae“, einem Sang von den Heldenthaten des Baldo von Cipado, die Komik der macaronischen Sprache an, einer tollen Mischung von lateinischen und italienischen Sprachformen; und während er mit dieser Form die Bestrebungen der eleganten Latinisten und den Klassicismus verspottet, macht er sich durch den Inhalt lustig über den mittelalterlichen Ritterroman, dessen tapfere und edle Helden sich bei ihm in Gauner, Spitzbuben, Dummköpfe und Prahlhänse verwandelt haben, wie die Königshöfe und Minneburgen zu niederen Schenken geworden sind. Eine Parodie im ähnlichen Stile ist der „Orlandino“, die komisch-satirische und parodistische Darstellung der Kindheit Rolands, und die „Moscheis“, eine Nachahmung der Batrochomyomachia, ein Epos vom

Krieg der Fliegen und Ameisen. Als sehr verspäteter Nachzügler kommt noch einmal zu Beginn des 18. Jahrhunderts Niccolo Fortiguerri (1674 bis 1736) mit einer parodistischen Ritterdichtung „Ricciardetto", die von derben Karrikaturen, tollen Übertreibungen und barocken Episoden wimmelt.

Die klassicistische Poesie. Lyrik und Drama.

Das romantische und humoristische Ritterepos hat allein eine eigenartigere Neuentwickelung durchgemacht, und nur in der heiteren Poesie Ariosts und der Satiriker zersprengt der Volks- und Zeitgeist deutlich die Decke des Klassicismus. Weder der Lyrik noch dem Drama fiel ein gleichgünstiges Los. Sie erhoben sich beide nicht über die Nachahmung, die Überlieferung und Herkömmlichkeit. Man hat das auf verschiedenste Weise zu erklären versucht, aber dabei nur die allgemeinen großen Strömungen des damaligen Geisteslebens, nicht die besonderen künstlerischen Bestrebungen im engeren Sinne und die Unterschiede zwischen den verschiedenen Gattungen der Poesie in Betracht gezogen. Die Bedingungen, welche für die epische Dichtung so günstig lagen, waren deshalb noch nicht von Vorteil für die dramatische und lyrische Gattung. Die italienische Poesie des 16. Jahrhunderts trägt, wie schon hervorgehoben, einen durch und durch malerischen Charakter; sie giebt farbenfrohe Schilderungen alles dessen, was in das Auge hineinfällt, der ganzen äußeren Erscheinungswelt, aber innerlich empfindet und schaut sie nicht tief. Das Epos konnte solcher Innerlichkeit entraten, aber nicht die Lyrik, die immer und in erster Linie Ausdruck des Empfindungslebens ist. Die Vorliebe für breit ausladende Schilderungen, die Phantasiefreude des Renaissancemenschen und seine Lust an bunter, lustiger Handlung und an reicher Erfindung, an berauschender Geselligkeit konnten unmöglich die Lyrik, diese Kunst der Stille und der Einsamkeit, befriedigen, sondern allein Epos und Drama, und jenes noch mehr als dieses. Das spanische Drama, dieses vollkommene Seitenstück zum italienischen Ritterepos, giebt ein klares Bild von dem Drama, das auch in Rom, Florenz, Neapel und Ferrara hätte aufblühen können, hätte hier nicht die Antike ein so viel stärkeres Gewicht ausgeübt als dort. Denn gerade, was das Leben und den Reiz des romantischen Dramas in Spanien und des romantischen Epos in Italien ausmacht, der beständige Wechsel von Zeit und Ort, die Fülle der Begebenheiten, die ganze Phantasietrunkenheit, das mußte der italienische Dramatiker, beherrscht von dem blinden Glauben an die Unübertrefflichkeit der Seneca, Plautus und Terenz, als die schlimmste Versündigung an dem guten Geschmack ansehen. Selten erkennt man so

deutlich wie an dieser Stelle die verhängnisschweren Folgen der Nachahmung und der sklavischen Vergötterung der hellenisch-römischen Kunst. Trachtend nach dem regelrechten Drama, der Einheit von Zeit und Ort, wagte man nicht, sich, allein von der Phantasie geführt, in jenen holden Unregelmäßigkeiten, jenen frohen Kreuz- und Querzügen zu verlieren, welche die tiefste Sehnsucht und Freude der Zeit ausmachten. Der humanistische Geist hatte die Verbindung mit dem Volke zerrissen und das durch und durch volkstümliche Theater der letzten Vergangenheit, das Theater der Mysterien und Mirakel, der Possen und Schwänke veröden lassen. Radikal, wie er sich in Italien gebärdete, ermangelte er des geschichtlichen Verständnisses und brachte nicht eine natürliche Entwickelung der schon vorhandenen und



Münze mit dem Bildnis des Kardinals Bembo.

der Volksseele lieb gewordenen und vertrauten dramatischen Formen. So verschmilzen das gelehrte und das volkstümliche Schauspiel nicht miteinander, sich gegenseitig nährend und kräftigend, sondern treten feindlich einander entgegen. Das volkstümliche Theater verfällt und geht zu Grunde, das gelehrte bleibt kalt, leer und nüchtern und ein ausschließlicher Besitz der engen Kreise der gelehrten Welt.

Wir brauchen nicht lange bei den Lyrikern und Dramatikern zu verweilen. Die ersteren wandeln, in dichten Scharen zusammengedrängt, den von Petrarca eingeschlagenen Weg; vielfach sind's nur geistlose Kopisten, aber auch die besten immer nur An- und Nachempfinder, welche, wie der Meister, eine Liebe des Platonismus, der Entsagung, der erhabenen Keuschheit und Reinheit wie des Unglücks in schmelzenden Tönen feiern, während sie dabei öfter, wie jener Francesco Molza (1489—1544), ein echt Aretinisches Leben wüster Sinnlichkeit führen. Künstler und Mensch

haben auch hier nichts miteinander zu thun: die Gefühlswelt Petrarca's übernimmt man mit, weil seine wunderbare Form alle bestochen hat, weil man, wie er, elegant, bilderreich, malerisch schreiben will, wobei dann das Bestreben nach Sinnlichkeit des Ausdrucks hier und da schon zu Schwulst, Überhitztheit und Unnatürlichkeit ausartet, wie sie in der nächsten Periode Marini besonders zum Siege bringt: Antonio Tebaldeo (gest. 1537) und Serafino d'Aquila (1466—1500) bereiten dessen Herrschaft vor. Der Venetianer Pietro Bembo (1470—1547), der eleganteste der ciceronianischen Latinisten, Sekretär Leo's X. und von Paul III. zum Kardinal erhoben, der in der Geschichte des Humanismus und der philologischen Wissenschaft eine so glänzende Rolle spielt, galt seiner Zeit als der größte der lebenden Lyriker, weil er Petrarca am ängstlichsten und genauesten nachzuahmen wußte. Giovanni della Casa liebte in seinen sehr studierten Gedichten prächtige Worte, pathetische Wendungen, ungewöhnliche, prunkhaft wirkende Wortstellungen, die sich von dem anmutig-zarten Stil Petrarca's lebendig genug unterschieden, daß man Giovanni della Casa als den Erfinder einer neuen Richtung bewunderte; man achtete eben nur auf die Form und nicht auf den Inhalt. Nur hier und da einer, welcher nicht im konventionellen Liebesgedicht völlig aufging, der mehr als nur Verskünstler war. Giovanni Guidiccioni aus Lucca (1500 bis 1541) entpreßte das Unglück und die Not des Vaterlandes Klagerufe eines aufrichtigen Schmerzes, eines ernsten und männlichen Patriotismus, Luigi Tansillo (1510—1584) kämpfte in seiner Jugend gegen Türken und Korsaren und verrät auch in seiner Poesie eine kräftige, männliche Natur, die von dem schwächlichen Petrarcismus und all dem Modischen der Zeit wohl beeinflußt, doch nicht vernichtet wurde. Er bildet wenigstens eine selbständige Erscheinung für sich, fast so wie Michelangelo Buonarotti, der gewaltigste unter den großen Bildhauern und Malern des 16. Jahrhunderts, der auch in seinen „Sonetten" den trotzig-titanischen Geist nicht verleugnet. Dante, nicht Petrarca möchte er folgen. Mehr Denker als

Faksimile der Unterschrift von Vittoria Colonna, Marchesa de Pescara.

Dichter, bleibt er allerdings gewöhnlich in der Abstraktion stecken. Die Gesinnung ist das wahrhaft Große in seiner Poesie, und der Inhalt zersprengt und zerreißt die Form, aber das macht in dieser Zeit des glatten, gefälligen Formalismus, wo es so wenig darauf ankam, was man sagte, einen wahrhaft erquickenden Eindruck. Man steht doch einmal wieder einem Menschen und nicht nur einem Künstler gegenüber. Verschiedene der Gedichte Michel Angelos zeugen von der schwärmerischen Verehrung, welche er für **Vittoria Colonna** (1490—1547) hegte. Unter den zahlreichen dichtenden Frauen des Jahrhunderts — erst das Jahrhundert der Renaissance läßt die Frau auch in die Litteratur thätig eingreifen — gebührt dieser der erste Platz. Sie hat viel Unglück, Schmerz und Trauer in ihrem Dasein erlitten, und das gab ihrer Gestalt den Ernst, die gefaßte Würde, die edel-fromme und religiöse Stimmung, welche auch in ihren Sonetten vorherrschen. Sie feiert in ihren Gedichten, sehr ideal ihn verklärend, ihren Gatten Francesco d'Avalos, den späteren Marchese de Pescara, der in der Schlacht von Pavia die Reiterei Karls V. zum Siege führte, schwer verwundet wurde und 1525 starb. Dem Toten weint die Verlassene ihre Thränen nach, und von der irdischen Liebe findet sie den Weg zur himmlischen; sie läßt's an wirklicher Empfindung nicht fehlen, wenn auch an vielen Stellen Vernünftelei und Klügelei, Geist und Witz an deren Stelle treten müssen. Die Sonette der **Gaspara Stampa** (1523—1554) flossen aus einem leidenschafterfüllten Mädchenherzen hervor, dem Lieben und Leben ein und dasselbe waren, und in dem Reigen dichtender Frauen fehlt es auch nicht an einer feingebildeten Hetäre, **Tullia d'Arragona**, die um ihrer Schönheit wie um ihres Geistes willen einen Kreis von Bewunderern um sich scharte, doch einsam und verlassen im Jahre 1556 starb.

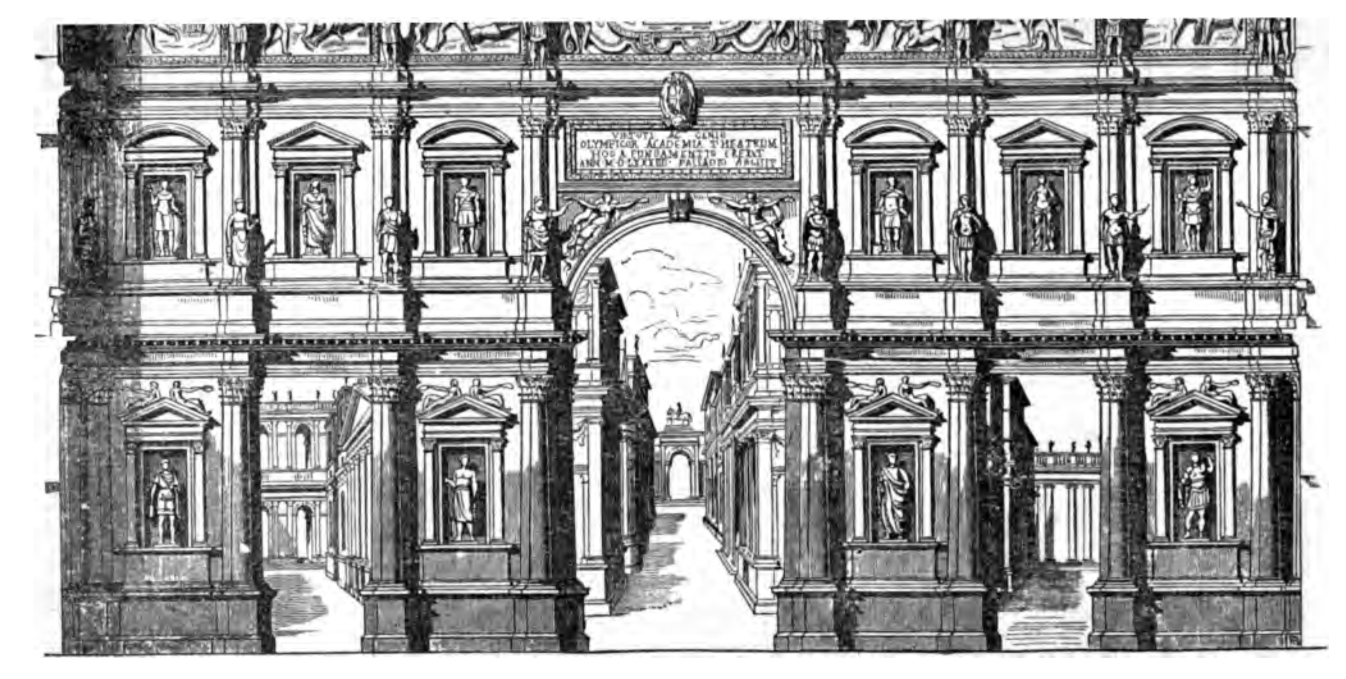
Die italienische Tragödie wuchs in der Luft der Studierstube und der Gelehrsamkeit hervor. Was Aristoteles in seiner Poetik gelehrt hatte, suchte man mit ängstlicher Pedanterie zu befolgen, und mehr als die erhabene und große Einfachheit des Äschylus und Sophokles schätzte man das deklamatorisch-rhetorische Drama Seneca's mit seinem aufgebauschten falschen Heroismus, seinen krassen Mord- und Greuelthaten und mit seiner Sentenzenweisheit. Die berühmte Einheit der Zeit und des Ortes wird gewahrt; nicht über einen Zeitraum von vierundzwanzig Stunden darf sich die Handlung des Dramas erstrecken, die Scenerie keine Veränderung erfahren, was natürlich die größten Unwahrscheinlichkeiten als Folge nach sich zog. Die entscheidenden dramatischen Handlungen vollziehen sich meist hinter den Scenen, und man erfährt, wie bei den Alten, nur durch Botenberichte und sonstige Erzählungen von ihnen; der Chor darf gleichfalls nicht fehlen, und er giebt seine moralischen Betrachtungen zum besten und mischt sich in die Unterhaltung hinein. Er hört ruhig zu, wie ein Verbrechen geplant wird, und thut nichts, um es zu verhindern. Mit Vor-

liebe behandelt man auch noch einmal die antiken Stoffe, die bekannten Helden und Heldinnen des griechischen und römischen Theaters, wagt aber auch hier selbständiger vorzugehen, „kontaminiert", wie das Plautus und Terenz gethan hatten, verschiedene Stoffe miteinander, überlieferte und neue, benutzt neben der griechisch-römischen die neuere Geschichte und die Novellenlitteratur oder erfindet sich sogar eine eigene Handlung. Aber damit kam man nicht über das Alleräußerlichste hinaus. Das innerste Wesen der blinden Nachäffung erlitt dadurch keine Einbuße. Der trockene und gelehrte Giov. Giorgio Trissino (1478—1550) gab mit seiner „Sophonisbe" die erste Mustertragödie für diese Gattung, Giovanni Rucellai (1475—1525) dichtete eine „Rosamunde" und einen „Orpheus", Lodovico Martelli (gest. 1527), der Verfasser einer „Tullia", und Giambattista Giraldi, der sich in seiner berühmten und vielfach nachgeahmten „Orbecche" an den Thyestis des Seneca anlehnte, schwelgten in

Faksimile der Handschrift Trissinos.
(Nach Charavay, Lettres autographes compos. la collection de M. Alfred Bovet, Paris 1887.)

der Darstellung von furchtbaren Blut- und Greuelscenen, an denen die Dramatiker wie das Publikum damals besonderes Entzücken fanden. Die Vielschreiber Lodovico Dolce, Antonio Decio da Orti, Muzio Manfredi, Sperone Speroni, Pomponio Torelli (1539—1608) mögen hier noch genannt werden, doch steht unter allen diesen Tragödienschreibern verhältnismäßig noch am höchsten Pietro Aretino, der auch als Komödiendichter mit in erster Reihe genannt werden muß.

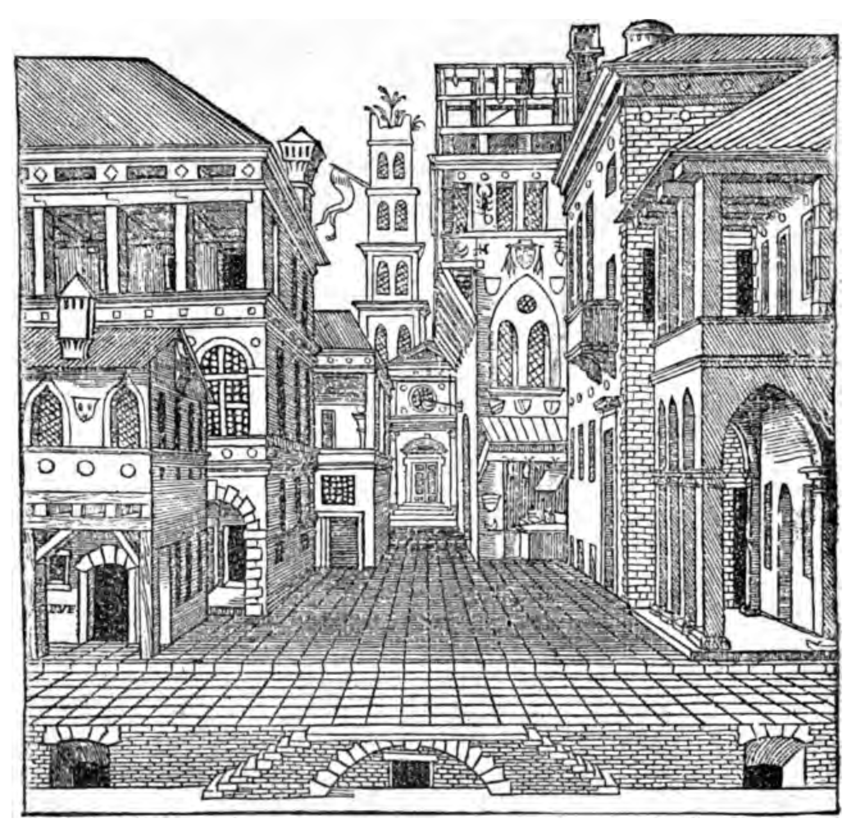
Das antikisierende Lustspiel beobachtet die Einheit von Zeit und Ort ebenso streng wie die Tragödie und wiederholt vielfach die aus Plautus und Terenz bekannten Geschichten, Handlungen und Verwickelungen, die Wiederfindungsscenen zwischen Eltern und Kindern, Geschwistern und Liebesleuten, die Verwechselungen und Verkleidungen u. s. w.; natürlich fehlt's auch nicht an Erinnerungen aus der Novellenlitteratur und eigenen Erfindungen. Ein tieferes Geistesleben darf man nicht erwarten, noch auch ein ernsteres künstlerisches Wollen. Die Komödiendichter sind zufrieden, wenn sie mit der Erzählung eines gewöhnlich schlüpfrigen und pikanten Geschichtchens die Lacher auf ihre Seite ziehen. Auf die Intrigue legen sie mehr Gewicht als auf die Charakteristik; es soll viel auf der Bühne



Szena des Teatro olimpico zu Vicenza.

Die dramatischen Aufführungen des 16. Jahrhunderts, die lange Zeit nur bei besonders festlichen Gelegenheiten, im Karneval u. s. w. vor sich gingen, fanden noch in den Höfen und Sälen der Großen und Reichen statt. Stehende Theater kamen erst später auf; eines der ersten war das 1584 von Palladio erbaute Teatro olimpico zu Vicenza, das zugleich zur Darstellung von Tragödien und Komödien diente, ein nach außen hin noch ganz formloser Bau, „das Auditorium queroval, oben mit einer Halle“. Großes Gewicht legte man auf die Pracht der Kostüme der Schauspieler, und während man in England noch an der einfachsten Bühnenausstattung sich genügen ließ, kannte man in Italien schon eine mit höchster Kunst ausgeführte bestimmte Darstellung der Örtlichkeiten, teils mehr in idealisierendem Sinn, teils mehr wirklichkeitsgemäß. Der Zuschauer erblickte im Hintergrund die Prachtbauten der Straße einer großen Stadt oder die lichten Säulenhallen eines Palasthofes, eines großen Klosterhofes. **Die obenstehende Bühnendekoration des Teatro olimpico zeigt den Anblick eines „symmetrischen, idealen Prachtbaues und, durch fünf Pforten gesehen, die ansteigenden Gassen mit verschiedenen und unsymmetrischen Einzelgebäuden“.**

vorgehen, und die Einfachheit der Handlung des altklassischen Lustspiels genügt nicht dem viel phantastischeren Geiste der Renaissancemenschen. Nur gelingt es selten, den bunten und verwickelten Stoff klar und übersichtlich anzuordnen, die verschiedenen Handlungen inniger miteinander zu verbinden



Scena einer Comoedia.
Entwurf von Serlio.
(Siehe die Anmerkung zum vorigen Bilde.) Während man bei den Tragödien-Aufführungen die Örtlichkeit mehr in idealisierendem Stil darstellte, suchte sich die Komödiendekoration mehr an die Wirklichkeit anzulehnen. Oben eine Straße mit größeren und kleineren Bürgerhäusern, mit Wirtshaus und Bordell, Kolonnaden u. s. w. Auch die Dekoration für Bibiena's Komödie „Calandra“ war voll von täuschend gegebenen Einzelgebäuden. „Das Höchste, was die Scenenkünstler erstrebten, war indes noch nirgends eine Täuschung in unserem heutigen Sinne, sondern ein festlicher Anblick.“

und zu motivieren. Die in sehr flüchtigen Umrissen gezeichneten herkömmlichen Charaktergestalten stammen aus Plautus und Terenz oder aus der commedia dell' arte; der Diener steht, wie früher der verschmitzte oder der dumme Sklave, mit an erster Stelle, ebenso der Parasit, der Bramarbas, der gewöhnlich ein Spanier ist, der pedantische, trockene Stubengelehrte, der

Necromant, der verlodderte Mönch Boccaccio's, die Kupplerin, die zumeist auch Betschwester ist, die Hetäre und das Freudenmädchen. Auf den Einfluß des antiken Theaters ist's zurückzuführen, daß die jugendliche Liebhaberin fast gar keine Rolle spielt; öfter erscheint sie selbst dann nicht auf der Bühne, wenn selbst die ganze Zeit von ihr die Rede ist und sie im Mittelpunkt der Handlung steht. Doch fehlte es neben den Klassicisten nicht an einer Schule, welche diese blinde Nachahmung der Römer bekämpfte und mehr die Novellenlitteratur im Geschmack Boccaccio's als Stoffquelle ausnutzte. Da trat denn auch die Geliebte lebendiger hervor, so wie es den Wirklichkeitsverhältnissen entsprach.

Der italienische Schwank ist, trotzdem er aus der Studierstube kommt und trotz seiner Regelrechtigkeit, ein frecher, ausgelassener Bursche, der von Scham nicht viel hält und an nichts so viel Vergnügen findet, wie an der Erzählung üppiger und frivoler Geschichtchen, Kupplerinnen-, Verführungs- und Ehebruchshistörchen. Die Verfasser, ein Machiavelli, ein Pietro Aretino, versichern dann wohl mit ernster Miene, daß sie nur um der Besserung und moralischen Belehrung, um der Sittenschilderung willen so unkeusche Dinge vortragen, — aber ernst lassen sich diese Worte nicht nehmen, denn die Werke selber widersprechen nur allzusehr der scheinheiligen Vorrede. Ein Kardinal, Bernardo Dovizi, nach seinem Geburtsort Kardinal **Bibbiena** genannt (1470—1520), der geschickte Staatsmann und einer der lustigsten Gesellen am lustigen Hofe Leo's X., steht würdig an der Spitze dieser Schwankpoeten; 1518 wurde seine an Plautus „Menaechmi" sich anlehnende „Calandria" im Vatikan mit großer Pracht aufgeführt, und Papst und Kardinäle hatten ihr helles Vergnügen an den derben Zoten des Stückes, an den verfänglichen Situationen des Geschwisterpaares Lidio und Santilla; der Bruder wirft sich in Frauenkleider, die Schwester in Männerkleider, beide sehen einander täuschend ähnlich, und man kann sich denken, daß es da an Pikanterien nicht zu fehlen brauchte. **Ariost**, **Aretino** und **Nicolo Machiavelli**, der gewaltige florentinische Staatsmann, dessen Gestalt der Weltgeschichte angehört, stehen unter diesen Lustspieldichtern am höchsten. Von den drei Komödien Machiavelli's, „Clizia", „Der Bruder" und „Der Zaubertrank" (Mandragola) erfreut sich die letztere, die frühestens um 1512 entstand, des größten Ansehens. Ein Machiavelli hat sie geschrieben, und da glaubt man, daß ein Lustspiel, aus solchem Geiste geflossen, etwas ganz Besonderes sein müsse, und suchte in dem Schwank viel mehr, als sich darin wirklich finden läßt. Moralische Entrüstung über die Sittenverderbnis der Zeit hat ihn sicher nicht eingegeben, und auch der Angriff auf die Verkommenheit der Geistlichkeit und Möncherei hat gar nichts so Vernichtendes und Furchtbares an sich. Dieser Bruder Timotheus ist nicht viel mehr als der typische Mönch, wie ihn der satirische Witz dieser Jahrhunderte immer wieder darzustellen liebte. Die Charakteristik

enthält einige Ansätze zu lebendigerer Darstellung, aber auch nur Ansätze, die Intrigue ist sehr witzig und so frivol, wie nur eben denkbar. In dem Aufbau des Lustspiels, in allem, was die dramatische Technik anbelangt, in der Knappheit und Energie der Sprache, die im allgemeinen zu nüchtern wirkt und mehr andeutet als ausführt, liegt vor allem, was Machiavelli über die Zeitgenossen emporhebt. Er wirrt nicht allzuviel Handlungsfäden durcheinander, sondern weiß eine einfache Intrigue klar, durchsichtig und spannend zu erzählen. Lasca, dem wir noch einmal auf den nächsten Seiten begegnen werden, Lodovico Dolce, schon unter den Trauerspieldichtern erwähnt, Francesco d'Ambra (gest. 1559), Giordano Bruno, der den Aberglauben und das Treiben der Alchymisten und Necromanten geißelte, und viele viele andere schritten auf den begonnenen Bahnen weiter.

Die Gegner des Klassicismus. Die Satiriker.

Einen großen tragischen Dichter voll starker Leidenschaften, erfüllt von mächtigen Ideen, einen Michel Angelo der Poesie hat das Italien des 16. Jahrhunderts nicht hervorgebracht, um so mehr heitere, lebensfrohe Epikuräer, spottsüchtige Satiriker, lustige und witzige Komiker, scharf beobachtende Sittenschilderer. Der Geist der Zeit hat sich aber schärfer und selbständiger in den Schöpfungen dieser ausgeprägt, als in den Werken der Eleganten und der geschminkten Pathetiker. Da trifft man auf jenes „italienische Lächeln", das Lächeln des Zweifels, der Ironie und des bald gutmütigen, bald bissig-herben Spottes, das schon für die Muse Altroms das charakteristische Lächeln war. Da schmachtete man nicht, wie Petrarca, während man doch an nichts weniger als an Keuschheit und Enthaltsamkeit dachte, sondern sprach sich mit der ganzen Offenheit und dem in Selbstbewußtsein wurzelnden Wahrheitstrieb des echten Renaissancemenschen über sein wahres Wollen, Denken und Empfinden aus. Da empfand man die Schwäche und Ungesundheit des Klassicismus und des Romanticismus, welche von der eigenen Zeit und dem eigenen Volk sich abwandten und in die Ferne schweiften, und wandte sich auch gegen die Arkadier und die in den Märchenlanden umherziehenden Sänger des Ritterepos. Man verspottete die Jünger der Antike und ihre Überschätzung der lateinischen Sprache, indem man wie sie lateinische Verse machte, aber was für lateinische Verse, ein Mischmasch aus lateinischen und italienischen Formen, — makkaronische Verse, wie man das nannte. Doch zur wahren künstlerischen Freiheit drang man schließlich doch nicht vor. Man blieb ein Sklave, der mit den Ketten klirrt und sie zersprengen möchte, ohne daß er die Kraft dazu besitzt. Die Vorkämpfer der modernen und realistischen Poesie stellen nicht, wie das in

Faksimile eines Briefes von Machiavelli an Francesco Nigro vom 31. August 1523.
(Aus E. Charavay, Lettres autographes etc. Paris 1887.)

England und Spanien geschieht, eine positive in sich ruhende moderne und realistische Kunst den Gegnern entgegen,' ein wahrhaft neues Gebilde, sondern sie kritisieren, satirisieren und verspotten nur den Klassicismus und die Romantik und fangen deren Bild in einem Hohlspiegel auf. Sie geben dieselbe Kunst, nur karikaturenmäßig verzerrt, wobei dann vielfach der platte, nüchterne Alltäglichkeitsrealismus, ein Nicolaitischer Geist, als die wahre Siegesgottheit, auf dem Kampfplatz erscheint. Sie feuilletonisieren mehr, als daß sie dichten, sie bleiben als Satiriker in einer Poesie des Verstandes und Witzes stecken, die mehr belehrt als gestaltet, halb Wissenschaft und halb Kunst ist. Aus der reichen Anzahl dieser Satiriker und burlesken Spaßmacher können hier nur die allerhervorragendsten Erscheinungen betrachtet werden.

Pietro Aretino, der Martial und Petron des 16. Jahrhunderts, geboren im April 1492, gestorben 1557, steht seit langem an dem Pranger, an einem der auserlesensten Schandpfeiler der Litteraturgeschichte. Alles, was moralische und sittliche Entrüstung an Schmähworten und Peinigungen aussinnen kann, hat sie über ihn ausgeschüttet und verhängt. Und doch überhäuften die Zeitgenossen den schrecklichen Satiriker und kecken Sittenschilderer mit Geschenken, Lobsprüchen, Ehren und Auszeichnungen aller Art, Fürsten und Kardinäle mischten sich unter die Scharen seiner Schmeichler und Bewunderer und nannten sich mit Stolz Aretino's Freunde. Und mochte auch die Angst vor der bösen Zunge des Mannes, die Furcht vor der „Fürstengeißel", wie Ariost ihn genannt hat, mitwirken, so empfand man doch sicher auch höchste Achtung vor dessen künstlerischem Genie, der Kraft, Wucht und Sinnlichkeit seines Stils, vor seinem scharfen Witz, seiner Beobachtungsgabe. Man hatte ja damals die ästhetischen Fähigkeiten genug ausgebildet, vor allen anderen ausgebildet, so daß man den Inhalt über der Form, den Menschen über dem Künstler vergessen konnte. Und zudem sprach Aretin offen aus und bekannte rückhaltslos, was auch die meisten im innersten Herzen glaubten und nur nicht so laut zu sagen wagten. Sicherlich war Pietro, der Sohn des Schusters Luca, der sich seiner niederen Herkunft so schämte, daß er sich nach seiner Vaterstadt Arezzo nur den Aretiner nannte, nicht das, was man einen Charakter, einen Mann von festen Grundsätzen nennt. Er schillert in den verschiedensten Farben und straft sich jeden Augenblick selber Lügen. Ein jedes Zeitempfinden hinterläßt Eindruck bei ihm. Der höhnische Verächter des Petrarchismus, der cynische Bekenner der nackten, sinnlichen Liebe schwärmt gelegentlich auch für Keuschheit und Entsagung. Der derbe Genußmensch, der sein Haus zu einem Harem sich umgestaltet hat und sich mit den schönsten Hetären umgiebt, ist zugleich auch ein zärtlicher Vater und wirft sich zu anderen Stunden der Frömmigkeit in die Arme. Er fühlt sich als Sittenprediger, als Vorkämpfer der Tugend, der Armen und Unterdrückten, deckt den Schleier auf von dieser Zeit, welche die einen üppig schwelgen, die anderen in Not und Elend



Pietro Aretino.

Nach einem Gemälde von Titian, gestochen von D. Bererg (1768).

verkommen sieht, er erkennt und fühlt das große Verbrechen des Jahrhunderts und schwingt über die Großen, Reichen und Mächtigen seine furchtbare Geißel, — aber dieser tapfere, freiheitsdürstende Geist kriecht auch wieder zu den Füßen der Großen, kommt mit der Demutsmiene des Bettlers, streckt hündisch-schmeichelnd die Hand nach einer Gabe aus und ist ein ebenso unverschämter Panegyriker wie Satiriker. Aretin besitzt die Tribouletnatur Martials; er weiß und erkennt das Niedere und Schlechte und trägt in seiner innersten Seele die Sehnsucht nach dem Guten und Edlen. Aber nur irrlichtartig leuchtet diese über sein Schaffen hin. Die tierische Natur in ihm ist zu mächtig, zu wild und zu gefräßig, und er sieht die Welt mit den Augen des Tiermenschen an, dem die Liebe vor allem ein sinnlich-fleischlicher Genuß ist, der sich zu Petron bekennt und sich mit Behagen in der Welt des Sexuellen als in seiner eigentlichen Heimat aufhält, an der Darstellung derselben Dinge ergötzt, welche in den Tagen des kaiserlichen Roms das Entzücken der Lebemänner ausmachten. Aretin, der nichts weniger als ein Mensch der allgemein anerkannten Tugend und Moral ist und es auch meistenteils nicht scheinen will, Aretin, der Cyniker, welcher da meint, daß es um die Menschheit im allgemeinen nicht besser bestellt sei als um ihn, ist in seiner Art auch ein Typus des echten Renaissancekraftmenschen, der nur eins anbetet, das liebe selbstherrliche Ich, nur eins sucht, den Genuß, — ein Machiavelli der Bordelle, ein Machiavelli ohne die Verklärung irgend eines idealistischen Gedankens. Er ist der erste, der die Schriftstellerei als Beruf betreibt und dabei zugleich als Geschäft und Spekulation. Er stellt seine Feder in den Dienst eines jeden, der ihn dafür bezahlt, schreibt nach dem Geschmack bald des einen, bald des anderen, immer darauf bedacht, wie er sich Gold erpressen kann durch Drohung oder durch Schmeichelei. Aber ebenso leicht, wie er es erworben, teilt er es auch wieder aus, ein gutmütiger Kerl, der selber gern leben will, aber auch andere leben läßt.

Aretin hat sich in der Litteraturgeschichte mehr als Charaktergestalt ein dauerndes Andenken gesichert als durch eine seiner zahlreichen Schriften, denen allen der Stempel der eigentlichen Vollendung fehlt. Um so mehr darf seine Vielseitigkeit in Erstaunen setzen, und er hat auf den verschiedensten Gebieten vortreffliches geleistet. In seinen „Ragionamenti“ giebt er die treueste Sittenschilderung der römischen Halbwelt in ihrer ganzen Unsauberkeit und steht hier wie in seinen „Sonetten“ und „Capitoli“ als Satiriker auf der Höhe. In den flüchtig hingeworfenen fünf Lustspielen, die reich an derbkomischen Zügen sind, lehnt er sich noch mehr an die mittelalterliche volkstümliche Posse an, während die antike Komödie wohl Stoff und Erfindung, aber nicht eigentlich das innere Wesen beeinflußt hat. Verwickelung und Aufbau sind noch roh, die Gestalten in groben Umrissen dargestellt, am lebendigsten die Kupplerinnen und Cour-

tisanen. Ganz andere Sorgfalt verwandte der Dichter auf seine Tragödie „Orazia“, „das interessanteste Stück des Jahrhunderts und Pietro's vollkommenstes Werk“, das, sich ziemlich eng an Livius anlehnend, die bekannte Geschichte von den Horatiern und Curatiern behandelt und immerhin dem herrschenden Geist der blinden Nachahmung der Antike geringere Rechte einräumt, als das alle anderen Dramen des Jahrhunderts thun.

Das formale Genie der italienischen Renaissancepoesie hat für komische Zwecke keiner so sehr ausgenutzt wie Francesko Berni (geb. 1497 oder 1498, gest., wie es heißt an Gift, 1535).

Seine Kunst und sein Stil — als Bernesker Stil bekannt — bestehen in der Verbindung der glattesten und aufs sorgfältigste ausgearbeiteten, elegantesten und doch natürlichen und ungesuchten Sprache mit einem möglichst platten und trivialen Inhalt. In dem Widerspruch zwischen dem, was gesagt wird und wie es gesagt wird, liegt die Komik dieser Poesie. Die ausführliche Beschreibung eines elenden Nachtlagers im Hause eines Landpfarrers, des Kampfes mit dem Ungeziefer, mit feierlichem Pathos vorgetragen und mit allen Feinheiten einer aristokratischen Ausdrucksweise, wie sie sich gewöhnlich nur in der Kunst einer idealen und heroischen Empfindungs- und Anschauungswelt vorfindet, wächst sich aus zu einer Parodie der malerischen Landschaftspoesie, welche sich entzückt in die Reize der Natur versenkte. Den idealen Schäfern der Arkadier stellt er die sich prügelnden und schimpfenden Bauern gegenüber, und wenn die schönheitsseligen Petrarchisten nicht süßlich genug von den wunderbaren Reizen ihrer Geliebten schwärmen konnten, so singt Berni von der Häßlichkeit seines Mädchens oder giebt ein karikiertes Bild von einer alten Dienstmagd. Zahlreiche Nachahmer traten in seine Fußstapfen, aber nur einer braucht noch von diesen Komikern genannt zu werden, Anton Francesko Grazzini, bekannter unter dem Namen Laska (1503—1584), einer der Begründer der Crusca, der berühmten italienischen Akademie, ein gefälliger, leichter und glatter Satiriker und einer der besten unter den italienischen Novellisten dieser Zeit, welche noch immer in den Wegen Boccaccio's einhergingen und fortfuhren, die bekannten, meist schlüpfrigen erotischen Geschichtchen von verbuhlten Pfaffen, betrogenen Ehemännern und in allen Listen und Pfiffen erfahrenen Frauen leicht und gefällig, oft graziös zu erzählen. In allen europäischen Ländern fanden diese italienischen Novellen um der Kunst ihrer Unterhaltung willen aufmerksame Leser und bildeten für die stoffhungrigen Dramatiker eine willkommene Fundgabe. Machiavelli und Aretino bebauten u. a. auch dieses Feld, mit besonderem Erfolge und Eifer aber Matteo Bandello (1480—1561), Bischof von Agen in Frankreich, und neben ihm Giraldi Cinzio aus Ferrara (1504—1573), denen u. a. Shakespeare einige seiner besten Stoffe entlehnte.

Torquato Tasso.

Übergangszeit! Schwankende Seelen, unsicher umherirrende Geister! Als das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts anbrach, da fühlte auch Italien, daß es zu rasch vorgestürmt war. Es hatte die alten Tempel und Heiligtümer niedergerissen, aber vergebens sah es sich um nach neuen Domen, wo es anbeten konnte. Noch waren sie nicht aufgebaut. In einem wilden, zügellosen, nur sinnlichen Genußleben, im Rausch üppiger Feste hatte es eine Zeit lang Befriedigung gefunden. Aber auf die Dauer konnte diese Lust den Menschen nicht befriedigen. Das Italien der Hochblüte der Renaissance kannte keine Lyrik, das innerste und feinste Seelenleben, das tiefe Fühlen und Empfinden war verwaist. Und als die Kunde von Luthers That über die Alpen drang, da entdeckte auch Italien in seiner Brust das, was die wahre Größe des deutschen Reformators ausmachte: das Gemüt. Man wollte wieder etwas glauben und bekennen, für höhere Geistesideale sich begeistern und nicht mehr nur der „Fleischeslust" opfern. Aber die Zeit war noch nicht reif für die neuen wahren und großen Ideale, die erst noch im Keimen begriffen waren und erst in dem folgenden Jahrhundert langsam heranreiften. Einsame Denker nur ahnten sie tiefer und pflegten die junge Saat. Graue, verdrießliche Frühmorgenstimmung. Die Sonne des neuen Tages war noch nicht empor. Um so verlockender klangen da die Stimmen, welche das Rückwärts riefen, zurück zum alten Glauben und zurück zu den verlassenen Tempeln und Altären. Ernste und tüchtige, edle und schwärmerische Geister riefen es; auch die große Reaktion konnte nur siegen, weil Idealisten ihre Botschaft verkündigten, die das höchste Gut der Welt gewinnen wollten. Ihr Verhängnis nur war es, daß ihr Blick nicht an der Zukunft, sondern an der Vergangenheit haftete. Jene war unsicher und von Nebel verhüllt, das Bild dieser stand klar in aller Erinnerung, getaucht in das phantastische Licht der Abendröte, verschönt und verherrlicht, frei von all dem Häßlichen, das man früher so lebendig empfunden hatte, jetzt aber nicht bemerkte, weil man viel tiefer an der Mißstimmung über den Farben- und Sinnenrausch der letzten Jahrzehnte litt. Man war mit dem verkommenen und verlodderten Christentum der buhlerischen Päpste und geilen Mönche nur fertig geworden, und einige glaubten, nun überhaupt mit dem Christentum fertig geworden zu sein. Aber der größere und schwerere Teil des Kampfes sollte erst beginnen. Nicht mehr ein Tetzel, sondern ein Luther, ein Ignaz von Loyola, Männer der ernstesten Überzeugung und der heiligsten Glaubensglut, entfalteten das Banner des Christentums und der Kirche. Der fröhliche Leo X. hatte freilich keine Begeisterung für die Religion des Kreuzes erwecken können, aber als der gute und wackere Papst Hadrian VI. die Sünden seiner Vorgänger wieder gut machen und die Ideale des Urchristentums zu erneuern gedachte, als

die christlichen Geistlichen, aufgeschreckt durch die Reformationsdonner, wieder Ernst mit ihrem Bekenntnis machten und strengere Zucht übten, als man



Torquato Tasso.

auf dem Tridentiner Konzil gewissermaßen die Berechtigung von Luthers That und Luthers Größe anerkannt hatte: da erwacht noch einmal, wie überall in der protestantischen und katholischen Welt, so auch in Italien

eine schwärmerische, mittelalterlich religiöse Stimmung. Da zeigte sich, daß man des Christentums doch noch nicht so entraten konnte, wie es kurz vorher der eine oder der andere „Heide“ wohl hätte behaupten dürfen. Erschreckt von den Übeln, welche jeder Krieg, auch jeder Geisteskrieg im Gefolge hat, und vergessend das Gute, was im Schoße der neuen Ideen verhüllt gelegen, kehrte man noch einmal unter das Joch des Mittelalters, zum Autoritäts- und Buchstabenglauben zurück und suchte sich noch besonders schwer das Joch in den Nacken hineinzudrücken; mit dem Fanatismus eines Büßers und reuigen Sünders, den in innerster Seele eine Stimme mahnt, daß er wider sein besseres Ich handelt und daß die That, um die er Thränen vergießt, eigentlich die gute und große That war. Die Zöglinge des neu gegründeten Jesu-Ordens kommen nach Italien und verkünden die Lehre vom schweigenden Gehorsam. Gegen die neuen Lehren sich künstlich absperren, sie unterdrücken und ausroden, dahin geht alles Streben. Der Unterricht der Jugend soll wieder ausschließlich in die Hände der Geistlichkeit kommen, die Inquisition entfaltet eine neue große Thätigkeit, neue Glaubenstribunale werden errichtet, der Index bestimmt, welche Bücher bei schwerster Strafe zu lesen verboten sind, schärfer wird die Zensur gehandhabt und das Erscheinen unliebsamer Schriften von vornherein unmöglich gemacht. Einsam stehen die kühnen Denker, welche auf dem von den Humanisten gelegten Grundstein an dem Gelände des modernen Geistes weiterbauen, während alles erschreckt Axt und Hammer sinken läßt. Die Zeit drückt ihnen die Märtyrerkrone auf das Haupt. Galilei wird zum Widerruf gezwungen, Giordano Bruno verbrannt, Vanini besteigt den Scheiterhaufen, gelassen lächelnd: „Gehen wir, um als Philosoph zu sterben,“ Campanella erleidet siebenmal die Folter und verbringt 23 Jahre seines Lebens im Gefängnis.

Torquato Tasso war keiner von diesen großen Pfadfindern in das Land der Zukunft hinein. Er gehörte vielmehr zu denen, welche das Altvergangene zu neuem Leben erwecken möchten. Aber dabei besitzt er noch nichts von dem Fanatismus der Männer der Reaktion, von ihrer Verfolgungssucht und ihrem starren Orthodoxismus. Er ist einer der allerersten Wortführer von den Wiedererweckern des Mittelalters und zeigt uns die gegen die Renaissance gerichteten Bestrebungen noch im hellsten und freundlichsten Lichte, all das Gute und das Liebenswürdige, das auch im Beginn dieser Reaktion innewohnte. Seine Gestalt und seine Poesie lassen verstehen und nachfühlen, warum und wie diese rückläufige Bewegung plötzlich eintreten konnte, und aus welchen edleren Kräften der neue Geist seine Nahrung zuerst gesogen hatte, — jenen lutherisch-deutschen Zug, das Verlangen nach der Befriedigung des Gemütes, die schwärmerische Sehnsucht nach einem Ideal, welches das ganze Leben und Sein ausfüllen konnte, die Unbefriedigtheit von einer Kunst und Wissenschaft, welche die Religion nicht ersetzen konnten, weil sie wesentlich nur formalistisch waren. Torquato

Tasso ist wieder ein Mensch des Überganges, gespalten in seinem Empfinden und Denken, voll zerrissener Stimmungen, in sich selber unruhig, mißtrauisch gegen sich und darum auch gegen die ganze Welt. Er steht auf der Mitte des Weges, der von Ariost nach Calderon und Milton hinführt. Die Empfindungen der Renaissance und der Gegenreformation kreuzen in seiner Poesie durcheinander. Sie lebt in den Erinnerungen an eine Vergangenheit, die eben abgeschlossen war, und in den Vorgefühlen einer Zukunft, die sich noch nicht rein enthüllt hat. Sein Denken ging über den starren kirchlichen Autoritätsglauben hinaus und erkannte vielfach für recht, was die wahrhaft neuen Männer, die Kinder der Zukunft, lehrten. Aber er fürchtet sich vor diesem seinen Denken, das der Rechtgläubigkeit widerstreitet. Dieser Glaube ist das Höchste, und das Glück liegt in der Unterwerfung. Einmal, im Jahre 1577, ergreift ihn die höchste Angst vor den eigenen freien Überzeugungen, und er klagt sich selber bei der Inquisition an. Vergebens sucht diese ihn zu beruhigen. Der Dichter blickte tiefer in sein Inneres hinein, als die geistlichen Richter es vermochten, und sucht die Ruhe, welche diese ihm nicht zu geben vermochten, einige Zeit lang im Franziskanerkloster, um von neuem wieder in die Welt hinauszustürmen. Tasso verkörpert das nervöse, überreizte und an der Schwelle des Irrenhauses umhertaumelnde Italien, das von Aretinischem Lustleben aufgeschreckt aus den Karnevalsfesten in die Aschermittwochsstimmung hineintaumelt. Ein bunter Farbenrausch erfüllt noch die Phantasie, aber die weltliche Ekstase wird zur religiösen. Visionen und dämonische Erscheinungen suchen den Dichter heim, jene Visionen und Ekstasen, welche bei Calderon so reich zugenommen haben, daß sie die ganze Poesie ausfüllen.

Goethe hat in seinem „Tasso" eine an wunderbaren Tiefblicken reiche psychologische Studie des Dichters geschrieben, dessen tragische Geschicke in ihren großen Umrissen bei allen Freunden der Poesie hinreichend bekannt sind. Als Sohn des Dichters Bernardo Tasso wurde er am 11. März 1544 zu Salerno geboren und erhielt seine erste Erziehung in der eben begründeten Jesuitenschule zu Neapel. So wurde er zum Zögling der führenden Geister der großen Reaktionsbewegung. Ein frühreifes Genie, dessen Frühreife als symptomatisch für die überreife, hohe Bildung der Zeit angesehen werden kann. Das künstlerische Sehen und Empfinden war zu etwas Allgemeinem geworden, die formale Technik ein so sicherer Besitz der Renaissancebildung, daß bereits der achtzehnjährige Jüngling ein Epos in 12 Gesängen „Rinaldo" schreiben konnte, — ein Epos in der Manier Ariosts. Der Jesuitismus und Ariost beherrschen die Anfänge der Entwickelung Tasso's, in seinen Adern aber fließt das Blut Bernardo Tasso's. Am Hofe zu Ferrara fand der einundzwanzigjährige Jüngling die schmeichelhafteste Aufnahme. Fürsten- und Frauengunst wurde ihm reichlich zu teil. Lucrezia und Leonore, die beiden feingebildeten Schwestern des Herzogs Alfonso II., schenkten ihm

ihre Gunst, das Schäferspiel „Aminta" entstand, und der „Goffredo", wie im Anfang das große Hauptwerk des Dichters, „das befreite Jerusalem", sich betitelte, lag 1575, damals 18 Gesänge umfassend, abgeschlossen vor. Aber auch die glücklichsten Lebensjahre Tasso's waren damit abgeschlossen. Neider und Nebenbuhler suchten seine Stellung zu unterwühlen, bei dem Dichter selber kam eine nervöse Reizbarkeit und Empfindlichkeit zum Durchbruch, Wahnvorstellungen aller Art beunruhigten ihn, und es entstanden die verschiedensten unliebsamen Konflikte. Zuletzt floh Torquato Tasso von Ferrara fort, irrte einige Zeit lang in Italien umher und konnte doch nicht die Sehnsucht nach einem Orte unterdrücken, wo er so viele selige Stunden verlebt hatte. 1579 kehrte er plötzlich zurück, stürzte sich aber in neue Unhelligkeiten, als er, enttäuscht über den Empfang, in wütende Schmähungen gegen den Herzog ausbrach, der ihn als wahnsinnig nach dem Krankenhause von St. Anna bringen ließ, wo der Unglückliche in mehr oder minder strengem Gewahrsam volle 7 Jahre verblieb. Erst 1586 erhielt er die Freiheit zurück und nahm seinen Aufenthalt an den verschiedensten Orten, bald in Mantua, bald in Rom, Neapel, Florenz. Gegen Ende seines Lebens schien noch einmal das Glück seiner Jugendjahre zurückzukehren. Auch das Höchste, was er sich erwünschte, die Dichterkrönung auf dem Kapitole, sollte ihm zu teil werden. Doch schwerkrank bereits langte 1593 der Dichter in Rom an. Im Kloster St. Onofrio, wohin er auf den Rat der Ärzte gebracht war, starb er, als gerade die letzten Anordnungen zur Feier seiner Krönung als Dichter getroffen waren, am 23. April 1595.

Ein empfindsamer und schwärmerischer Poet, von jenem reinen jugendlichen Idealismus erfüllt, der an Schiller erinnert, ein Begeisterter, der mit wohllautender süßer Rede alles Gute, Schöne und Edle, soweit er es versteht, in der Menschenbrust erwecken möchte. Als Lyriker steht Torquato Tasso unter den Zeitgenossen obenan. Das sterbende Jahrhundert der Renaissance, das an echtem und warmem Gemütsleben so arm gewesen war, öffnet nun doch noch den Mund zu einem wehmütigen Sterbegesange. Klagende Töne, melancholische Seufzer entfließen ihm, die weichen und weichlichen jammernden Laute eines etwas eitlen und selbstgefälligen Ichs, das die Welt glaubt im Fluge erobern zu können, aber in der rauhen Wirklichkeit überall nur Niederlage auf Niederlage erleidet. Tasso's Lyrik ist die Todesklage der Renaissancemenschheit, die so stolz auf ihr Ich pochte, nach Ehren und Lorbeeren, Macht und Reichtum heiß dürstete und enttäuscht von der Welt an die Klosterpforten pocht. Nicht das Glück, sondern der Schmerz lehrte sie das Fühlen und das Empfinden. Auch Tasso steht unter dem Einflusse Petrarca's, auch er schreibt oft nur eine geistreiche und pointierte Lyrik, eine Lyrik mehr des Verstandes und des Witzes, als des Herzens, aber immer wieder bricht auch das wirkliche und echte Empfinden durch. Eine lebendige Einzelpersönlichkeit, eine starke

Q. FABII PICTORIS

pitolina. Hetruriam à Ianiculo Ianus, Latium à Saturno Saturnus cognominauit. Ad radices enim Capitolij Saturnus condiderat, uti Ianus Ianiculum. Hæc igitur fuit prima Romæ origo ad radices Capitolij, ubi tunc pascua bobus erat.

Facies tunc agri huius instar arcus erat, cuius chorda esset alueus Tiberis: cornua ad solis quidem ortum, rupes Auentina, & ad occasum capitolina, media palatina. Eadem palatina rupes Tiberim à fronte prospicit, à sinistris Cœlio, à dextris Exquilino iungitur. Auentinus item à fronte Tiberim & Capenam tenet, ad dexteram Cœliolo ac Viminali hæret. Capitolium ante se Tiberim & portam Carmentalē cernit: hæret illi Quirinalis. Has rupes antiqui septem colles, & septem montes appellauerunt. Area huius arcus est quicquid campi iacet inter Auentinum & Capitolium, & à palatio ad Tiberim, Lybissus antea, inde Argeus, post uicus Thuscus dictus. Paludes plures eò passim Tiberina inundatio efficiebat, quæ hanc aream nō satis idoneam habitationi reddebant, antequam factis Vertumno sacrificijs in alueum suum Tiberis uerteretur. Prima igitur origo Romæ fuit collis Capitolinus, antea Saturnia dictus. Sequēs hunc Auentinus fuit, habitatus ab Atlante Italo, è Sicilia aduecto eò contra fratrem suum Hesperū, in cuius tutela erat Hetruriæ imperiū adhuc Iano puero, & immaturo ad munera regia & regni. Porrò Italus dimicare à Iano & Hetruscis prohibitus, in Auentino consedit, ad cuius radices iuxta Tiberim ope atque consilio Iani Capenam oppidulum cōdidit, & regionem eius permissu Italiam dixit. Mox Hespero fratre rebus humanis exempto, Italus in tutelam Ianum & Hetruriam suscipiens, omnem circa Tiberim regionē, extinctis ultro citroque alijs cognominibus, à se Italiam nuncupauit.

Hæc

Faksimile der Seite eines Buches, einer Sammlung von Bruchstücken antiker Geschichtsschreiber, mit eigenhändigen Anmerkungen von Torquato Tasso.
(Aus Charavay. A. a. O.)

Subjektivität, die, was sie leidet, sagen muß, ein wirklicher Lyriker, nach Petrarca der erste auf italienischem Boden, tritt hier immerhin hervor. Aber größeren Ruf noch erwarb sich der Epiker.

Wie die Lyrik, so verkörpert auch das Tasso'sche Epos, von einer Seite betrachtet, nur die Poesie der sterbenden Renaissance, keine neue bahnbrechende Kunst, sondern nur eine Kunst der Erinnerungen und des Eklektizismus. Alles, was das 16. Jahrhundert erstrebte, die verschiedenen Schulrichtungen sucht es in sich zu vereinigen. Man trifft überall auf Bekanntes und Vertrautes und sogar auf unmittelbare Entlehnungen. Aber das Ich des Dichters hat die Einzelteile organisch und harmonisch miteinander verbunden und das Fremde sich innerlich vollkommen zu eigen gemacht, so daß doch ein selbständiges Ganzes zu stande kam. Und wenn das Epos der letzten Jahrzehnte vorwiegend skeptisch, frivol und genußsüchtig epikuräisch gewesen, so ist das Tasso'sche von einer ernsten, idealisch-schwärmerischen Frömmigkeit durchdrungen. Der Dichter schwebt nicht mehr, wie Ariost, als lächelnder Zuschauer über seiner Welt, sondern macht seine Gestalten wieder zu Menschen, in denen das eigene Herzblut strömt, und mit denen er zu leiden und zu empfinden vermag. Die Schule Ariosts lächelte über das Mittelalter, Tasso wollte wieder im Herzen zum gläubigen Kinde werden, das mit Ergriffenheit und Ernst von den Thaten der Väter erzählen hörte. Die Ritter, die eben nichts als Ritter waren, auf Abenteuer umherziehende Gesellen, luftige Geschöpfe der Phantasie werden wiederum zu Helden, und das romantische Ritterepos verwandelt sich in das romantische Heldenepos.

Natürlich fehlt es da Tasso nicht an Vorgängern. Er vollendet nur das Werk, an dem geringere Talente schon früher gearbeitet hatten. Dem komischen und humoristischen Epos ging schon von Anfang ein ernstes Epos zur Seite. Giovanni Giorgio Trissino (1478—1550), der pedantische Klassicist, der mit seiner Tragödie „Sophonisbe" das regelrechte Trauerspiel in die italienische Litteratur eingeführt, wollte außer dem Sophokles oder Seneca noch der Homer seines Volkes werden und schrieb mit all seiner Gelehrsamkeit und Nüchternheit auch ein regelrechtes Epos: „Das von den Goten befreite Italien", dessen Held Belisar ist. Ähnliche Versuche wurden wiederholt gemacht, geschichtliche und religiöse Epen noch vielfach gedichtet. Bernardo Tasso aus Bergamo (1493—1596), der Vater Torquato's, dichtete in Anlehnung und im Geist des spanischen Amadis-Romanes seinen „Amadigi di Francia", nahm im Gegensatz zu Ariost ernst, was dieser ironisierte, und arbeitete damit seinem größeren Sohne vor. Von Trissino und den Klassicisten aber hatte Torquato Tasso die gläubige Ehrfurcht vor der Antike gelernt und lehnte sich strenger als einer seiner Vorgänger an Homer und Vergil und deren Technik an. Die goldene Regellosigkeit Ariosts, das bunte Durcheinander von hundert

Erzählungen war nicht nach seinem Geschmack: das Epos soll nach seiner Theorie wohl wie in einer kleinen Welt Seeschlachten, Städteeroberungen, Zweikämpfe, Schilderungen von Hunger und Durst, Sturm, Feuerbrände und Wunder, himmlische und höllische Ratsversammlungen, Aufruhr, Zwietracht, Abenteuer aller Art, Zaubereien, Grausamkeit, Kühnheit, glückliche und unglückliche, frohe und traurige Liebe vereinigen, — aber trotz all seiner Mannigfaltigkeit in Gestalt und Fabel nur eines sein, in allen seinen Teilen so verbunden, daß einer sich auf den andern bezieht, einer dem andern entspricht, einer von dem andern notwendig oder wahrscheinlich abhängt, so daß, wenn ein Teil herausgenommen, das Ganze zerstört wird. Daneben aber wirkte der romantische Geist der Kunst Ariosts doch viel zu stark ein und blieb das Wesentliche, während die strenge Kompositionsweise Homers nur die Schale ausmachte und nur Formsache war. Alle Erinnerungen an die Antike blieben nur äußerliche. Was verschlägt es, daß der Held Gottfried von Bouillon deutlich dem Homerischen Agamemnon und dem Vergilischen Äneas und Peter der Einsiedler dem Nestor nachgebildet ist und daß Rinald wie Achill erzürnt von dem Heere der Christen sich abwendet, die Eroberung Jerusalems verzögert und erst durch seine Rückkehr alles zu gutem Ende führt: der ganze Geist ist doch nichts weniger als der realistische Geist Homers, sondern steht vielmehr in nächster Verwandtschaft zu der Romantik Ariosts.

Das Geschichtliche tritt als bloße Äußerlichkeit auf, und es kommt dem Dichter gar nicht, wie Homer, darauf an, ein treues, schlichtes Wirklichkeitsbild einer eben abgeschlossenen Vergangenheit darzustellen. Der griechische Sänger hatte die Vergangenheit, die er schildert, noch aus der Nähe kennen gelernt, war deren Kind und schloß sie ab, wie Dante, der Sohn des Mittelalters, dieses vollendet und zum Abschluß bringt. Tasso besitzt so gut wie gar keine Wirklichkeitserfahrungen vom Zeitalter der Kreuzzüge, und er kann es daher gar nicht als Realist schildern, sondern nur als Romantiker, der in seinen Träumen zu ihm seine Zuflucht nimmt, der es ausschließlich mit seiner Phantasie umspannt, welche durch die Erfahrung nicht hindurchgegangen ist. Das Märchen und Wunder ist daher in seiner Welt ebenso zu Hause, wie in der Welt Ariosts, und das wahrhaft Charakteristische und Maßgebende, während es bei Homer wie bei dem französischen „Rolandsliede" eine durchaus untergeordnete Rolle spielt und nur eine Verhüllung des Realistischen bildet. Der Sänger des Rolandsliedes schrieb aus der Empfindung der Kreuzfahrer heraus, nicht so Torquato Tasso, dessen Frömmigkeit und Glaubensinbrunst gar nichts Naives und Selbstverständliches mehr an sich hat und der an dem Christentum nicht so sehr als treuer christlicher Bekenner festhält, sondern als Künstler, dem es zu einer unerschöpflichen Quelle ästhetischer Genüsse wird. Der Himmel und die Hölle nehmen den Charakter an, welchen der griechische

Olymp einst besaß, das Christentum ist keine Religion mehr, sondern zu einer farbenbunten Mythologie geworden. „Das befreite Jerusalem“ erzählt allerhand echt ritterliche Liebesromane, Märchen und Zaubergeschichten, umrahmt von einer Geschichte der Eroberung Jerusalems durch die von Gottfried von Bouillon geführten Kreuzfahrer. Der Kampf des Abendlandes gegen das Morgenland, des Christentums gegen den Muhammedanismus aber ist wieder ein Stoff, welcher die Zeit doch tiefer ergriff, als ein bloßes Phantasiewerk das hätte thun können. Tasso hat immerhin einen bedeutsamen Schritt über Ariost hinaus zu einem realistischen Epos gethan, nur nicht die letzten entscheidenden Schritte. Noch fühlt er sich in den verschlungenen Zauberhainen der Romantik wohler. Er führt uns zu der Ratsversammlung der höllischen Geister, welche in das Lager der christlichen Helden Zwietracht hineintragen wollen. Als ihre Abgesandte erscheint die schönste aller Zauberinnen, Armida, welche Gottfried zu umstricken weiß. Die Liebe, welche ungeachtet des Glaubenshasses die Herzen muhammedanischer Frauen und christlicher Ritter miteinander vereinigt, führt zu tragischen Verwickelungen, die tragisch oder versöhnend enden. Armida und Rinald, Clorinde, Erminia und Tancred singen die alten bekannten Weisen von Liebeslust und Liebesleid. Das Taufwasser hat der Dichter rasch zur Hand, um auch den letzten Flecken von den Lieblingskindern seiner künstlerischen Phantasie abzuwaschen.

Tasso's Trauerspiel „Torrismondo“ bewegt sich in den herkömmlichen Geleisen des klassicistischen Dramas; höher steht seine Jugenddichtung, das am Hof zu Ferrara aufgeführte Schäferspiel „Aminta“. Der vorwiegend lyrisch-musikalische Charakter der Schäferpoesie blieb bestehen, auch als die dialogische Idyllenpoesie ein dramatisches Gewand annahm. Schon in Poliziano's „Orpheus“ steckten Elemente des Hirtendramas, das ebenso sehr oder noch mehr Opern- als Schauspielcharakter trug, vorwiegend aus Gesängen, Liedern und Chören bestand und eine gefühlvoll-schwärmerische Liebesgeschichte erzählte. Zahlreich entstanden solche Dichtungen, die meist in prachtvoller Ausstattung in den Fürstenpalästen in Scene gingen, um die großen Festlichkeiten zu verschönern: Festspiele höfischen Charakters mit all den typischen Zügen der Schäferpoesie, reich an Schmeicheleien für die regierenden Herren, an satirischen Anspielungen auf die Gegner und auch durchklungen von den tieferen Sehnsuchtslauten nach Erfüllung der großen Frauen-Ideale, welche die Renaissance sich gebildet hatte. Die sentimentale Stimmung, welche mit der beginnenden Reaktionszeit sich ausgebreitet hatte, die Gefühlsseligkeit und Sehnsucht nach dem Glück, die Enttäuschung über die Leere, mit welcher die Bakchanalien schließlich geendet hatten: das läßt jetzt erst auf italischem Boden die Schäferpoesie zur vollen Blüte sich entfalten. Tasso stellte sein lyrisches Genie, den berückenden Zauber seiner wundervollen Sprache in ihren Dienst und ver-

kündete in ihr sein Ideal vom goldenen Zeitalter, das noch so viel Freiheit, so viel stolzes Ichgefühl in sich barg. Vielleicht mehr noch als die „Aminta" wurde jedoch der „treue Schäfer" Giambattista Guarini's (1573 bis 1612) bewundert, eine Dichtung, welche schon einen großen Schritt weiter in die Reaktion hinein gethan hat und mehr als nur Liebes-, sondern auch ein gut Stück Weltanschauungspoesie umschließt. Guarini stellte sich in bewußten Gegensatz zu Tasso. „Erlaubt ist, was gefällt," hatte dieser noch mit dem ganzen Selbstbewußtsein des echten Renaissancemenschen gerufen. „Gefallen darf nur, was erlaubt ist," antwortete Guarini, der



Giambattista Guarini.

Philosophie des Individualismus die wieder zur Herrschaft gelangende Philosophie der Autorität von außen her entgegenstellend. Aber seine Dichtung verrät auch schon, welche Dämonen in diesen Worten lauerten. Dame Renaissance, die so viel geküßt hatte, wird auf ihre alten Tage scheinheilig. Guarini möchte aller Welt zeigen, wie sehr Moralist er ist, welch vortreffliche Gedanken er hat, wie treu er Altar und Kirche dient. Aber wer tiefer blickt, erkennt die Maske, in welcher der Künstler einhergeht. Die freche, aber offene und ehrliche Sinnlichkeit Aretino's ist zur versteckten Lüsternheit geworden, und de Sanctis nennt mit Recht den Scheinidealismus Guarini's „den Naturalismus Boccaccio's in seiner letzten

Form, umhüllt von religiösem und moralischem Scheine, einen Materialismus mit Erlaubnis des Vorgesetzten". Der durch und durch künstliche und künstelnde Guarini übertrifft Tasso sicherlich an Raffinement der Form und Technik, aber es fehlt ihm die echte und tiefe Empfindung seines Gegners. Blendende Effekte, gesuchte Neuheit des Ausdrucks, Üppigkeit und überladener Prunk der Sprache, Geistreichigkeiten aller Art, überraschender, jäher Übergang von Pathos und Leidenschaft zur Idyllik und Heiterkeit, das alles wird zu einem großen, glänzenden Feuerwerk, aber nicht zu einer wärmenden und belebenden Flamme. Eine neue Kunst, geführt von Marini, klopft an.





Spanien im Zeitalter des Cervantes.
Die portugiesische Poesie.

Die politische Lage Spaniens im 16. Jahrhundert. Die allgemeine geistige Bildung des Volkes. Allgemeines über den Charakter der damaligen Poesie. Der spanische Klassicismus und die italienische Schule. Die Bahnbrecher des ausländischen Geschmacks. Juan Boscan. Garcilaso de la Vega. Die Gegner: Christoval de Castillejo und die nationale Formalisten-Schule. Die klassicistische Lyrik auf ihrer Höhe. Herrera. Luis Ponce de Leon. Juan de la Cruz. Die epische Dichtung. Alonso de Ercilla. Die Schäferpoesie und der Schäferroman. Saa de Miranda. Jorge de Montemayor. Die Poesie von volkstümlich-nationalem Charakter. Das weltliche Drama in Spanien. Seine Anfänge. Juan del Encina. Gil Vicente. Bartolomé de Torres Naharro. „Celestina". Neue Entwickelung. Lope de Rueda. Das antikisierende Drama. Sturm- und Drangdramatiker. Juan de la Cueva. Cristoval de Virues. Das Drama auf seiner Höhe. Lope de Vega. Sein Leben. Seine Fruchtbarkeit. Sein künstlerischer Charakter. Guillen de Castro, Tirso de Molina, Alarcon u. s. w. Der nationale volkstümliche Roman. Mendoza und der Schelmenroman. Seine Nachfolger. Quevedo. Der humoristische Roman. Cervantes. Seine Bedeutung für die Weltlitteratur. Der Charakter seiner Kunst. Sein Leben. Seine Werke. „Don Quijote." Die Poesie der Portugiesen. Rückblick auf ihre Anfänge. Die ritterliche Lyrik in Portugal. Spanisch-portugiesische Dichter. Ferreira. Camoens. Sein Leben. Die Lusiaden. Deren Bedeutung als portugiesisches Nationalepos.



Durch die Vermählung Ferdinands von Arragonien und Isabellas von Kastilien war Spanien zu einem einzigen Reiche geworden, Granada, die letzte Veste der Mauren, hatte sich dem Kreuz unterworfen und der Sarazene nach achthundert Jahre langen Kämpfen Europa für immer verlassen. Eine Unsumme von Mut und Männlichkeit, Begeisterung und Thatkraft, Stolz und Heimatsliebe, Glaubensglut, Lebensfreude und Todesverachtung sammelte sich in jener bewegten Zeit in der Seele des Volkes an, und das ganze Volk ward zu einem Volk von Kriegern und Helden. Das Jahrhundert des höchsten nationalen Triumphes fällt unmittelbar zusammen mit der Zeit des gewaltigen allgemein europäischen Geistesaufschwunges, welcher durch die beiden Namen Renaissance und Reformation bezeichnet wird, und es ist daher nicht verwunderlich, daß der Spanier auf einmal politisch an der Spitze der Völker marschiert und der Ruhm seiner Waffenthaten den älteren Ruhm der Deutschen, Italiener und Franzosen verdunkelt.

Wie sich der Feuerstrom nicht in die Gewalt des Berges einzwängen läßt, sondern plötzlich furchtbar grollend ausbricht und seine rotglühenden Massen über die umliegenden Lande ausschüttet, so ergoß sich das spanische Volk nach dem Falle Granadas über die anderen Nationen. Bald wehte überall seine Fahne! In Italien wie in den Niederlanden, an der Nordküste Afrikas wie jenseits des Oceans in der neuentdeckten Welt, wo eine Handvoll Abenteurer mächtige Reiche niederwarf und unter die Botmäßigkeit des spanischen Scepters brachte. Karl V. will sich ein Weltreich gründen, wie es einst das römische gewesen, mit Emphase rühmt er sich, daß in seinen Ländern die Sonne nicht untergeht. Aber auch die Poesie nimmt plötzlich einen mächtigen Aufschwung. Bis dahin hatten die Spanier nur eine zweite Rolle gespielt und noch keinen Dichter von weltlitterarischer Bedeutung hervorgebracht, keine Poesie, welche der der anderen Völker führend voranging und den Anstoß zu einer neuen Entwickelung gab. Mit Recht konnte Garcilaso de la Vega klagen, daß die spanische Poesie bis zu seiner Zeit noch nichts Übersetzungswürdiges hervorgebracht habe. Das sollte nun anders werden. Auch in der Dichtung schreiten die Spanier in diesem Zeitalter an der Spitze der Nationen, übertroffen nur von jenem einen Volke, gegen dessen Macht auch seine Armada nichts ausrichten konnte. Das ganze starke Geistesleben entlud sich vornehmlich im dichterischen Schaffen, wie sich in Deutschland vornehmlich alles auf die Erlösung der religiösen Freiheit richtete. Denn so wagemutig der Spanier in dieser Zeit sonst vorging, die langen Glaubenskämpfe gegen den Mohammedanismus, welche zugleich nationale Kämpfe waren, hatten den alten, kirchlichen Geist so feste Wurzeln sich bilden lassen, das christliche Empfinden war so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, daß in solchem Boden all der Skepticismus und die Pfaffenverspottung, wie sie anderswo schon frühzeitig aufgekommen waren, keine Nahrungsquellen fanden. Der Haß gegen die Mauren hatte den christlichen Glauben zu einem nationalen unterscheidenden Merkmal, zu dem wichtigsten Bestandteil des Ichs werden lassen, so daß der Spanier mit Fanatismus und Unduldsamkeit jedes abwehrte, was diesen bedrohen konnte. Die antichristlichen und antikirchlichen Bestrebungen der Aufklärer der Renaissanceperiode stießen hier auf verschlossene Sinne und Herzen, der Orthodoxismus hatte hier seine festesten Burgen, und als jene trotzdem auch in Spanien Fuß faßten, da bedienten sich die Vorkämpfer des Alten der im geheimen arbeitenden und richtenden Inquisition, die 1481 eingeführt wurde, als der furchtbarsten Waffe, um jedes zu vernichten und zu ersticken, was den rechten, alleinseligmachenden Glauben ins Wanken bringen konnte. Für Spanien war die Inquisition eine wahrhaft volkstümliche Einrichtung, getragen von der Gunst nicht nur der staatlichen und kirchlichen Machthaber, sondern auch der größten Teile der Nation, und gerade das letztere verlieh ihr eine so

gewaltige Macht. Sie stand nicht nur im Kampf gegen Mauren und Juden voran, sondern auch voran im Kampf gegen die Aufklärer und gegen die weltliche Wissenschaft. Diese, die Wissenschaft, die in den anderen Ländern den mächtigsten Aufschwung nahm, wird mundtot gemacht, und so sehen sich die schaffenden und führenden Geister vornehmlich auf das Feld der Dichtung gedrängt, wenn sie ohne Fesseln und gefährliche Überwachung arbeiten wollen.

Aber die spanische Dichtung dieser Zeit ist noch nicht die in Weihrauchdampf gehüllte, wundersüchtige, phantastisch-barocke und knechtische Poesie, wie man sie sich gewöhnlich vorzustellen liebt, die Poesie eines bigotten, geistig unfreien Volkes, das an Autodafés sich berauscht und in Ekstasen schwelgt. Auch der Spanier dieser Zeit tritt als der echte Renaissancemensch auf, der sich mit der Faust an die Brust schlägt und „Ich", dreimal „Ich" sagt, als ein Mensch von ungeheurer Daseinsfreude und wilder Lebensgier, der, auf seine Kraft pochend, voll unverzagtesten Selbstvertrauens über Meer und Land fährt. Es steckt noch eine wunderbare Gesundheit, Kraft und Frische in der Poesie dieser Menschen. Da, wo sie aus dem Künstleratelier herausgekommen ist, wo sie wahrhaft volkstümlichen Geist atmet, da steht sie mitten im Leben ihrer Zeit, als eine „Moderne", die mit den scharfen Augen des Realisten um sich blickt und die Dinge wiederspiegelt, wie sie sind, teilnimmt an den Empfindungen und dem Denken der Mitlebenden und keine romantische Flucht in die Vergangenheit nötig hat. Sie verspottet die Thorheiten und Narrheiten der Zeit und begeistert sich für das Große, was der Tag hervorbringt, doch das Zeitliche gestaltet sie dabei auch zu einem Ewigen aus und zu einem Allgemeingiltigen. Sie liebt ebensosehr die herbste Tragik wie den befreienden Humor und die ausgelassene Komik, sie ist voll idealer Begeisterung und voll bissiger Spottlust. Das Wort Ehre bedeutet in ihrem Munde noch ein starkes, tiefes und inniges Empfinden, das alle ritterlichen Tugenden, Vaterlands-, Heimats- und Familienstolz umschließt, Unantastbarkeit des Namens, Frömmigkeit und unwandelbare Treue, unerschrockenen Mut im Kampf gegen die Mächtigen, Schutz den Unterdrückten und Schwachen. In die Ehrfurcht vor dem Könige mischt sich doch noch sehr viel demokratisches Selbstbewußtsein, und man verspürt noch nicht übermäßig höfische Luft; man fühlt heraus, daß man den König ehrt, vor allem um seiner Persönlichkeit und Tüchtigkeit, seiner Gerechtigkeit und Volkstümlichkeit willen, aber kennt noch nicht die blinde, knechtische Verehrung der Autorität, des bloßen Ranges und Titels. Noch ist der König kein Dalai Lama, sondern ein Einzelmensch, ein Mensch wie alle anderen, der Kritik ausgesetzt und nur insofern ein Mensch der Verehrung, als er menschlich groß und bedeutend dasteht.

Wie es gewöhnlich der Fall ist, leitet auch das Blütezeitalter der spanischen Poesie eine Periode der Nachahmung ein. Die Kunst eines

Volkes kann nur dann bestimmend in die weltlitterarische Entwickelung eingreifen, wenn sie all die Errungenschaften, Kenntnisse und Vollkommenheiten der höchst entwickelten Weltkunst sich angeeignet hat. Im Formalen wie Inhaltlichen war aber bis dahin die spanische Poesie zurückgeblieben und sucht nun in raschen, wenigen Sprüngen einzuholen, was sie früher versäumt hat. Sie muß lernen und nachahmen, internationale Beziehungen anknüpfen und dadurch ihren Gesichtskreis erweitern. Männer von feiner Bildung und Erziehung und vornehmem Geschmack treten als Vermittler auf, und die ganze Poesie erhält einen gelehrten internationalen Charakter. In dem Einheimischen und Altvolkstümlichen erblickt sie etwas Bäuerisch-Rohes und Ungesittetes, das sie zu bekämpfen sucht, und die international-akademische Richtung behauptet sich auch dann noch im Gegensatz zu der nationalen Schule, als sie ihre erste und wichtigste Aufgabe, die Erschließung fremder Bildungsquellen, bereits genugsam erfüllt hatte. In zwei große Äste zerspaltet sich der Stamm der spanischen Dichtkunst. Die gelehrte Poesie, die zu den Füßen der Ausländer sitzt und den von Petrarca erschlossenen Weg der Nachahmung der Antike als den Heilsweg der Kunst ansieht, welche ihre Kraft aus dem Beifall der „Studierten“ und der vornehmen Gesellschaft schöpft, baut vornehmlich die Lyrik an, die Ode und die Hymne, sowie den Schäferroman, die volkstümliche Poesie aber erobert das Drama und schafft den realistischen Roman, den humoristischen Roman des Cervantes und den Schelmenroman des Mendoza. Sie ist es, welche in erster Reihe das Bleibende, Echte und Große erzeugt, weil sie das Große in der Seele ihrer Zeit und ihres Volkes fand, an das Leben sich hielt und nicht an Bücher, nicht in blinder Schwärmerei für Hellas und Rom Totes neu zu erwecken suchte.

Der spanische Klassicismus und die italienische Schule.

Die große Heimatsstätte der Kunst, das Land, wo die Poesie der letzten Jahrhunderte ihre höchste Ausbildung erfahren hatte, war damals Italien. Schon seit langem verknüpften zahlreiche Wechselbeziehungen die Pyrenäische und Apenninische Halbinsel miteinander. Stand doch in Italien der jedem gläubigen Katholiken heilige Stuhl Petri, zogen doch die berühmten Universitäten des Landes jährlich eine Unzahl von spanischen Jünglingen über das Meer, Sizilien ward nach der blutigen Vesper aragonisches, später spanisches Lehen, und 1503 folgte Neapel. So fand ein fortwährender lebhafter Verkehr zwischen den Leuten italienischer und spanischer Zunge statt. Auch Juan Boscan aus Barcelona hatte zu Anfang des 16. Jahr-

hunderts diesen Weg nach der Apenninenhalbinsel gefunden, und ihm, der von dem venetianischen Gesandten Navagiero, dem vortrefflichen lateinischen Dichter, in das Verständnis der neuen humanistischen Kunst eingeführt wurde und sich an den fremden Weisen, der Mannigfaltigkeit der Formen, der reinen, durchgebildeten Sprache erfreute, ging zum erstenmal das Verständnis dafür auf, wie rauh die Dichter seiner Heimat noch redeten, wie ärmlich und einförmig die typisch nationale Form des vierfüßigen Trochäus im Grunde war. Er entzückte sich an den äußeren formalen Schönheiten der italienischen Poesie und übernahm mit dieser Form auch all die fremden Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken, und vor allem den sklavischen Kultus der Antike. Über die ganz äußerliche Nachahmung kam er jedoch nicht hinaus, und erst Garcilaso de la Vega, geb. 1503 zu Toledo, der „spanische Petrarca", aber doch nur der spanische Petrarca, brachte kraft seines höheren dichterischen Könnens den Italianismus und den griechisch-römischen Klassicismus zum Sieg. Einer der tapfersten und ritterlichsten Krieger seiner Nation machte er Reisen in Italien, Deutschland und Frankreich, ward auf dem Zuge Karls V. gegen Tunis vor den Mauern dieser Stadt verwundet, ging nach Neapel, wo er als Held und Dichter glänzend gefeiert wurde, nahm wieder an den Kämpfen gegen Franz I. teil und ward bei Erstürmung des Forts Muy, wo er der erste auf der Mauer war, zum zweitenmal, diesmal tödlich verwundet. Er starb einundzwanzig Tage später am 14. Oktober 1536 zu Nizza. Seine Zeitgenossen, darunter sogar ein Cervantes und Lope de Vega, sahen in ihm einen Fürsten der spanischen Dichtung und bewunderten den Petrarchisten, den vom Geiste der Antike genährten Nachahmer Vergils und Theokrits, wie bei uns einige Jahrhunderte früher auch ein Heinrich von Veldeke als der Schöpfer einer neuen großen Kunst bewundert wurde. Ob aber ein Garcilaso nur zum Vorteil der



Garcilaso de la Vega.

spanischen Dichtung erschienen ist, diese Frage muß von unserem Standpunkte aus in den wichtigsten Punkten verneint werden. Denn organisch verbunden hat sich das italienische und antike Element nie mit der Dichtung des Cervantes und Calderon, so viele Anstrengungen auch dazu gemacht wurden, und deren Einwirkungen blieben im Grunde rein formaler Natur. Man dichtete nun auch im Spanischen Sonette, Ottave rime, Terzinen und all die anderen Formen, die man bei den Italienern, Griechen und Römern kennen gelernt hatte, man sah und empfand wie Petrarca, Leonardo von Medici und Poliziano, wie Pindar und Horaz, die dichterische Sprache gewann größere Feinheit und freiere Abwechselung, aber dafür schmecken auch all diese Dichtungen nach Stuben- und Bücherluft, und sie scheinen mehr gemacht als erlebt zu sein. Zahlreiche Poeten traten in die Fußstapfen Garcilaso's, und auf den Grundstein, den er gelegt, baute die ganze Folgezeit weiter, zunächst ein Fernando de Acuña (gest. um 1580), ein Gutierre de Cetina (gest. um 1560), ein Lomas de Cantoral, Francisco de Figueroa, Christoval de Mesa u. a.

Wohl blieb das, was diese erstrebten, nicht ohne Widerspruch. Eine „Nationalpartei" stand gegen sie auf, welche den Import von Sonetten und Madrigalen als einen Verrat am Vaterland verketzerte, mit Spott und Zorn überhäufte und an den althergebrachten einförmigen, kurzen Trochäenversen festhielt. Aber wesentlich war's nur ein Kampf, auf dem dürren Boden eines Lehrbuches der Poetik ausgefochten, nicht ein Kampf um das innerste tiefste Wesen der volkstümlichen und nationalen Kunst. Die Nationalen waren nicht viel mehr als starr konservative Vergangenheitsmenschen, die noch immer die höfische Salonpoesie der Cancioneros aufrecht erhalten wollten und die ritterlich-mittelalterliche Lyrik gegenüber der klassicistischen Lyrik der Renaissance. Sie kämpften nicht für eine Neuentwickelung, sondern für eine Rückwärtsbildung, und darum verhallte ihr Widerspruch in einer Zeit, die so ganz andere Ideale kennen gelernt hatte und allerdings der Beihilfe der Antike bedurfte, um sich aus den Fesseln des Mittelalters befreien zu können. An der Spitze dieser Schule der nationalen Formalisten stand der witzige und anmutige, doch eben nicht tiefe Christoval de Castillejo aus Ciudad Rodrigo, gestorben zu Wien am 12. Juni 1576, der in seinen Liebesliedern eine Deutsche, Anna von Schaumburg, besang und in stachlichten Versen die Petrarchisten verhöhnte, und ihm zur Seite kämpften der leichtgefällige Antonio de Villegas, Gregorio Sylvestre (gest. 1570), Lope de Losa und Francisco de Ocaña, welch letzterer in seinen geistlichen Liedern die altspanische Schule in ihrer Naivetät und schlichten Einfachheit mit einer gewissen Größe noch einmal verkörpert. Siegreich aber blieb Garcilaso, dessen italianisierendem und klassicistischem Geschmack die hervorragendsten Lyriker sich hingaben. Fernando de Herrera, ein Geistlicher aus Sevilla (gest. 1597), der schwungvolle Pindar

der Spanier dichtete Canzonen und Oden, u. a. auf den Sieg von Lepanto, den Untergang König Sebastians von Portugal, Hymnen voller Pathos und gewählt in der Sprache, beseelt von starkem Patriotismus, während Luis Ponce de Leon der Glaubensglut und tiefen Religiosität seiner Zeit und seines Volkes einen erhabenen feierlichen und beredten Ausdruck verlieh. Die Vorzüge der Horazischen Poesie und der Poesie der Bibel, so verschiedenartig diese auch sein mögen, suchte er miteinander zu vereinigen: „Man wird einheimisch in einer besseren Welt, wenn man diese Gedichte mit der Empfindung annimmt, mit der sie der Dichter dem Publikum überreichte. Kein rauher Zelotenton stört die Milde dieser Andacht; keine excentrische Metapher die Harmonie der Gedanken und des Ausdrucks; kein Übellaut den gefälligen Rhythmus. Die Darstellung der Vergänglichkeit aller irdischen Dinge gesellt sich zu heiteren Naturgemälden.“ Auch Ponce de Leon (geb. 1525 zu Belmonte als Sproß einer vornehmen Adelsfamilie) verspürte die Hand der Inquisition. Fast fünf Jahre lang, 1572—1576, schmachtete er, als der Ketzerei verdächtig, in ihren geheimen Kerkern, weil er entgegen den kirchlichen Geboten einen Teil der Bibel, und zwar das Hohe Lied ins Kastilische übersetzt hatte. 1591 starb er, als er gerade von seinen Ordensbrüdern zu ihrem Obern erwählt und mit einer Reformation seines Klosters, eines Augustinerklosters, beschäftigt war. Die christliche Poesie Ponce de Leons schreitet in antiker Gewandung einher, aber das Herz, das in ihr schlägt, ist das eines edlen, hilfreichen und guten Menschen, der an der Hand der nazarenischen Religion zu griechischer Weisheit gelangt ist. Der heilige Juan de la Cruz, der „ekstatische Doktor“, einer der gewaltigsten Vertreter der spanischen Mystik (1542 bis 1591), sang schwärmerische und sinnlich glühende Lieder von seiner Sehnsucht



Luis Ponce de Leon.

nach der Vereinigung mit dem Geliebten, mit dem Erlöser, welche etwas von der Seele Murillo's ahnen lassen. Baltasar de Alcazar (1540—1606) verfaßte in anakreontischem Geschmack witzige epikuräische Liedchen, die beiden Brüder Lupercio (1564—1613) und Bartolomé de Argensola (1565 bis 1631), beides elegante Klassicisten, die auf Horaz schwuren, schmiedeten die formvollendetsten Sonette, und Estevan Manuel de Villegas (1596—1669), dessen heitere, lebensfröhliche Poesie antike Anmut atmet, setzte seinen Stolz darin, deren Nachfolger zu heißen.

Wenn auch diese akademische Lyrik wesentlich nur um ihres glänzenden Formalismus willen dauernden Ruhm erlangt hat und weil sie als Nachahmerin der Griechen und Römer kam, so kann man doch nicht abstreiten, daß die spanische Lyrik in dieser Zeit in reiner und großer Blüte sich entfaltet hat. Lauter Platen nebeneinander, aber immerhin sind es Platen, welche ihre antikisierenden Weisen ertönen ließen. Dagegen verschwindet das epische Gedicht, und die großen Thatenmänner des Jahrhunderts fanden nicht den ebenbürtigen Homer. Freilich die Zahl derer, welche ihrem Volke ein Nationalepos, wie Vergil, Tasso oder Ariost zu geben gedachten, ist durchaus nicht klein; nur fehlte das Können, und aus dem ganzen ungeheuren Wust hebt sich nur sehr wenig hervor, was noch heute die Kenntnis intimerer Litteraturfreunde verdient. Religiöse Epen und Geschichtsepen über Pelayo und Karl V., die Belagerung Maltas (1582), die Gründung Portugals, Nachahmungen und Fortsetzungen von Bojardo's und Ariosts Rolanddichtungen traten hervor, und besonders zahlreich auch allerhand Epen, welche die Entdeckung und Eroberung Amerikas behandelten: wie das bekannteste von all den Epen dieser Zeit, die „Araucana" des Alonso de Ercilla y Cuñiga (1533—1595). Der Dichter hat freilich an den Kämpfen gegen die Araucaner als tapferer Krieger selber Anteil genommen, aber sein Buch läßt's nicht besonders merken, daß es teilweise im Urwald auf Fetzen Papier und Lederstückchen zuerst niedergeschrieben worden ist, vielmehr in der Studierstube am grünen Tisch vor den aufgeschlagenen Werken Ariosts und Vergils. Nur die Landschaftsschilderungen, in denen die Kunst dieser Jahrhunderte so stark war, verraten eine eigene und selbständige Beobachtung.

Aus Italien kam auch die weichmütige, sanfte Schäferromantik herüber mit ihrem fabelhaften Arkadien, zu dem die Welt, müde des Streites und des Kampfes, ihre Zuflucht nimmt, wo schmachtende Hirten und Hirtinnen in sanften Liebesgefühlen und Tändeleien sich ergehen. Eklogen im Geschmacke Vergils und Theokrits und ihrer italienischen Nachahmer hatte auch Garcilaso de la Vega gedichtet; Saa de Miranda, ein geborener Portugiese (1495 bis 1558), schrieb in der Mundart seiner Heimat und in kastilianischer Sprache zarte und anmutige ländliche Gesänge, in denen eine schwärmerische Neigung für die Reize des Landlebens und einer idyllischen Natur, für sanfte

Wiesen, klare Quellen und Frühlingsweiden sich ausspricht. Jorge de Montemayor (gest. 1542) führte dann den Schäferroman ein, der den schärfsten Gegensatz zum Schelmenroman bildet und alles anders macht wie dieser, aber ihn darum auch so glücklich ergänzt. Der von zahlreichen lyrischen Gesängen durchflochtene Prosaroman „Diana enamorada“ (Die verliebte Diana) erschien zuerst im Jahre 1542 und erweckte einen Sturm der Begeisterung, wie seiner Zeit der „Amadis von Gallien“; er ist auch reich an echt dichterischen Schönheiten und noch nicht von all jenen Fehlern verunziert, welche den Schäferroman später so verrufen machten. Vor allem die lyrischen Teile, in denen die altspanische Weise erklingt, stecken voller Poesie. Jorge de Montemayor war ein großes lyrisches, kein episches Talent und sein Werk ein Ausdruck seines ganz besonderen künstlerischen Wesens, so daß es eigentlich gar nicht nachgeahmt werden konnte und durfte. Der neue psychologische Roman, für den die Handlung wenig Bedeutung besitzt und der allen Wert auf die Darstellung und Schilderung des Innenlebens legt, auf die Wiedergabe der Empfindungen und Leidenschaften, nimmt von hier aus seinen Anfang. Die „Diana enamorada“ war für ihre Zeit, was für das 18. Jahrhundert der Goethe'sche Werther war, gleich diesem Roman die wehmütige Geschichte einer unglücklichen Liebesleidenschaft, mit welcher der Dichter vom eigenen Gram sich befreien wollte. Vielfach befangen im Modegeschmack, durch alexandrinisches und spätgriechisches Wesen entstellt, von durch und durch lyrischem Charakter, sentimental, schwärmerisch, zerfließend in der Gestaltung und Zeichnung der Menschen ist das Werk trotzdem ein hervorragendes Werk, das freilich besser und leichter in seinen Fehlern als in seinen Vorzügen nachgeahmt werden konnte. Und an diesen Nachahmungen und Fortsetzungen fehlte es nicht. Der Schäferroman ward für Spanien auf lange Zeit hin der Roman des Modegeschmacks, und daß er infolgedessen immer mehr zu Narreteien Anlaß gab, daß eine verkünstelte und verschrobene, abgeschmackt idealistische sehnen- und bänderlose Poesie voll Maskeradenspielereien auf diesem Boden erwuchs, ist selbstverständlich. Unter Montemayors Nachahmern finden sich die besten Namen, selbst der eines Cervantes und eines Lope de Vega, — und zahlreiche geringere Männer, wie Gaspar Gil Polo, Luis Galvez de Montalvo, Bernardo de Balbuena, Christoval Suarez de Figueroa rc. rc.

Das spanische Drama. — Lope de Vega.

Nicht in der Lyrik, aber im Drama und Roman hat die spanische Poesie trotz des Ansturmes der fremden Bildungen, trotz der Antike und des Italianismus ihr eigenstes und wahrstes Ich zu behaupten verstanden und sich zu jener höchsten Kraft des Geistes emporgeschwungen, welche sich dem fremden Geistesleben nicht verschließt, sondern es sich anzueignen und zu überwinden weiß, so daß das Fremde dem Ursprünglich-Persönlichen und Nationalen sich unterordnend anpaßt und dadurch in seinem Wesen eigentümlich verändert wird. Die spanischen Dramatiker verstehen und sympathisieren wie die Lyriker mit den klassicistischen Bestrebungen der ganzen damaligen höheren Bildungswelt, aber sie wenden sich darum nicht vornehm von dem Volke ab, sondern bleiben vielmehr mit ihm in innigster Berührung und saugen ihre geheimsten und wirksamsten Säfte und Kräfte aus dem Allgemein-Volkstümlichen. Sie suchen nicht ein ideales Arkadien auf, sondern greifen frisch in die nächste Welt der Wirklichkeit hinein, und sie schaffen keine maskenartig aufgeputzten Menschen, die ganz in Galanterie, Liebesschmachten und tändelnden Spielereien aufgehen, sondern Männer des ernsten Ringens und Strebens, der tüchtigen Arbeit, des gesunden Frohsinns, von all dem Denken und Empfinden, das der ganzen Nation gemeinsam war und sein eigentlichstes Wesen ausmachte.

Juan del Encina, 1469 zu Salamanca geboren, gestorben 1534, gilt als der eigentliche Begründer des weltlichen spanischen Theaters, da er zum erstenmal höhere dichterische Fähigkeiten mit einer populären, dramatischen Gestaltungskraft vereinigte und zuerst, wenn auch nur rohe und verwickelungslose Scenen dichtete, die wirklich am Hofe vor den vornehmen Gönnern des Dichters aufgeführt wurden. Sie ähneln noch sehr den dialogischen Hirtenscenen, wie sie die alexandrinische Zeit liebte, und den Eklogen Vergils, denen sie nachgebildet sind, und behandeln zum Teil religiöse Stoffe. Die weltlichen Eklogen atmen wie jene viel anmutige Naivetät und bringen manch derben Spaß und manch satirischen Einfall. Da hört man einmal von einem Edelmann, der aus Liebe zu einer Schäferin unter die Hirten geht, und in einem anderen Lustspielchen sieht man denselben Ritter, des Landlebens überdrüssig, die Hirten in den Sitten der vornehmen Welt unterrichten, damit sie als Edelleute an den Hof ziehen können. Ein drittes nimmt sogar einen tragischen Anlauf und hat einen unglücklichen Liebhaber zum Helden, der durch Selbstmord endet. Der Zeit und dem Charakter nach schließt sich eng an Juan del Encina der Portugiese Gil Vicente (gest. 1536 in Evora). Von seinen 42 theatralischen Dichtungen hat er 10 vollständig in kastilischer, 17 in portugiesischer, die übrigen in beiden Sprachen abwechselnd gedichtet. An dramatischem Leben und Interesse sind sie nach dem Urteil Schacks denen des älteren Zeitgenossen

unendlich überlegen. Eine naive, duftige, echt volkstümliche Lyrik bildet den Hauptreiz dieser Dramen, unter denen sich besonders liebliche Weihnachtsspiele, aber auch Komödien aus dem gewöhnlichen Leben („Der Witwer") und Festspiele befinden. Einen großen Schritt über Gil Vicente hinaus thut dann wiederum Bartolomé de Torres Naharro, ein Geistlicher und vielgereister Mann, der einige Zeit lang in Algier in Gefangenschaft lebte und in Italien das dortige höher entwickelte Theater kennen gelernt und genauer studiert hatte. Er zimmerte sich sogar schon eine dramaturgische Theorie zurecht, die teilweise noch heute Geltung behaupten kann, unterschied zwischen Komödie und Tragödie, teilte nach Horaz die Komödie in fünf Akte, die er Jornadas nannte u. s. w. In seinen Werken fließt, wenn auch oft überschäumend, echtes dramatisches Blut! Torres Naharro, ein Theatraliker von derbem Knochenbau, der an derben Worten und derben Scenen sein Gefallen findet, liebt eine bewegte, abenteuerliche Handlung im Geschmack der Ritterromane und weiß schon zu spannen und allerhand Effekte auszusinnen. Seine freie Satire, seine scharfen Angriffe auf die Geistlichkeit brachten ihn wiederholt mit der Inquisition in Konflikt, die bereits anfing, ein wachsames Auge auf das Theater zu werfen. Einsam für sich, mächtig über alle anderen dramatischen Erzeugnisse emporragend, steht die „Celestina" da, eine Schöpfung eigenartig durch und durch, ein Buchdrama, kein Bühnendrama, ein dramatischer Roman in 21 Akten! Mitten aus der Gegenwart gegriffen, kühn und wahr in der Sittenschilderung und Charakterzeichnung, vor einem derben Zolaismus nicht zurückschreckend, in einem kräftigen und reinen Stil vorgetragen, weist es, was den Geist anbetrifft, auf Cervantes voraus und atmet das Leben der Vollendungsperiode der spanischen Poesie. Der Verfasser — wahrscheinlich der Baccalaureus Fernando de Rojas aus Montalban — ist einer der glänzendsten Vertreter jenes schroffen, herben und rücksichtslosen Naturalismus, der fast immer die Zeit eines großen, künstlerischen Könnens einleitet, der ohne Scheu auch das Undelikateste und Häßlichste sagt und nicht ohne besondere Lust in der Schilderung der Gemeinheit und Brutalität schwelgt. Er legt das Schwergewicht auf die Charakterdarstellung, darin dem germanischen Kunstgeschmack nahestehend, und will wesentlich nichts als die einfache Wiedergabe eines Stückes Alltagsleben. Aber dieses Alltagsleben spiegelt in allen Farben wieder. In die zartesten Laute inniger Liebeslyrik plumpt eine saftige Zote, froher, echter, frischer Humor schlägt um in leidenschaftliches Pathos und düstere Tragik, Ernst paart sich mit Witz und ausgelassener Heiterkeit. Bald führt uns der Verfasser in das Bordell, mitten unter Dirnen und entwirft mit einer an Shakespeare erinnernden Kraft das farbenreich ausgeführte Charakterbild der alten Kupplerin Celestina, bald läßt er uns den zärtlichen Schwüren seines Calisto und seiner Melibea lauschen und all die Entzückungen einer spanischen

Liebesnacht auskosten. Das Drama besitzt auch jene naturalistische Formlosigkeit, welche das Streben nach möglichst reicher und genauer Wiedergabe des Lebens, der ganzen Natur und gesamten Wirklichkeit mit sich bringt, eine äußere wie innere Formlosigkeit, die im Grunde alles verachtet, was Komposition heißt, und in den entscheidendsten Augenblicken den Zufall und die Willkür zu Hilfe nimmt. Der Liebhaber thut einen Fehltritt auf einer Leiter und stürzt, den Kopf sich zerschmetternd, zu Boden. Das zeigt schon deutlich genug, wie das Drama durchaus der Handlung, wenn auch nicht der Ereignisse und Vorgänge entbehrt. In theatralischer Hinsicht konnten die kommenden Bühnendichter von der „Celestina“ nicht lernen, aber diese große Dichtung gab, wie F. Wolf mit Recht hervorhebt, dem spanischen Drama eine volkstümliche Basis, nationalen Charakter und naturwüchsige Entwickelung, bewahrte es vor jeder sklavischen Nachahmung, vor unnatürlicher Eintönigkeit und vor dem Einzwängen in fremde, aufgedrungene Formen. Der große Erfolg und die dauernden Nachwirkungen der Celestina trugen nicht wenig dazu bei, daß die Versuche eines Bermudez, Lupercio Argensola u. a., welche auch den Spaniern die sklavische Nachahmung der alten klassischen Muster, leb- und farblose Abdrücke der Antike aufdrängen wollten, erfolglos blieben.

Nach den Tagen Encina's und Gil Vicente's machte für einige Jahrzehnte lang das Theaterwesen in Spanien keinerlei Fortschritte. Die Dramen des Torres Naharro hielt die Inquisition fern, und die religiösen (Autos) und weltlichen Festspiele, welche zur Aufführung kamen, blieben so schlicht und einfach, wie es die Encina's gewesen waren. Erfolglos mühten sich einige humanistisch gesinnte Gelehrte ab, durch Plautus-, Terenz- und Sophoklesübersetzungen dem spanischen Volke Geschmack an dem antiken Drama beizubringen. Erst der Sevillaner Lope de Rueda (gest. 1565 zu Cordova), gleich bewundert als Schauspieler wie als Poet, schenkte der Bühne seiner Heimat eine Reihe volkstümlicher Dramen, Schäferspiele und novellenartige Komödien im Stile der Celestina, vor allem aber seine Pasos, burleske Scenen aus dem niederen Volksleben, welche während der Vorstellungen die Pause zwischen den größeren Stücken ausfüllen sollten, komische Genrebilder, die wiederum nichts als ein Stückchen Natur und realistisches Alltagsleben abspiegeln, echte Schauspielerstückchen und dichterisch nicht sehr bedeutend: die auftretenden Personen zeigen eine große Verwandtschaft mit den Masken der italienischen commedia dell' arte, deren Einfluß unverkennbar ist, und verraten schon eine ganz andere Fähigkeit der Menschendarstellung, wie sie ein Encina und Vicente besaßen. Cervantes, der als Knabe die Vorstellungen Ruedas besuchte, hat uns ein Bild von der spanischen Bühne jener Zeit in wenigen Strichen entworfen: „Die ganze Gerätschaft eines Theaterdirektors war in einem Sacke enthalten und bestand in vier weißen Schäferpelzen, mit ver-

goldetem Leder besetzt, vier falschen Bärten und Atzeln und vier Schäferstäben oder mehreren oder wenigeren. Die Schauspiele waren nur Unterredungen, wie Eklogen zwischen zwei oder drei Schäfern und einer Schäferin; man verlängerte und verschönerte sie mit zwei oder drei Zwischenspielen, in denen einmal eine Negerin, ein anderes Mal ein Prahlhans, ein Narr, ein Einfaltspinsel oder ein Biscayer auftreten. Alle diese Rollen und viele andere spielte Lope de Rueda mit einer Trefflichkeit und einem Geschick, wie man es sich nur irgend vorstellen kann. In jener Zeit gab es noch keine Maschinerien, keine Zweikämpfe zwischen Mohren und Christen, weder zu Fuß noch zu Pferde; man kannte noch keine Figur, welche durch ein Loch des Theaters aus dem Mittelpunkte der Erde hervorkam oder hervorzukommen schien, und noch viel weniger senkten sich Wolken mit Engeln oder Seligen vom Himmel herab. Die Bühne bestand aus vier Bänken, die ein Viereck bildeten, und über welche fünf bis sechs Bretter gelegt waren, und hierdurch ungefähr vier Hände breit höher waren als der Zuschauerraum, der Erdboden. Zur Bühne gehörte dann noch eine alte, mit zwei Stricken seitwärts gezogene wollene Decke, hinter welcher Musiker standen, welche Romanzen ohne Begleitung der Guitarre absangen."

Zahlreiche Poeten wandten sich jetzt dem Theater zu, u. a. der Schauspieler Alonso de la Vega und der Buchhändler Juan de Timoneda, welche Rueda noch sehr nahe stehen. Die beiden großen Geistesströmungen der Renaissanceperiode, die antik-klassischen und die national-volkstümlichen Bestrebungen bekämpfen, kreuzen und vermischen sich, und zwei Schulen treten damit einander entgegen. Aber auch die Klassicisten bringen dem herrschenden Geist einer Sturm- und Drangpoesie ihre Opfer dar. Eine jugendliche, aufgeregte, wilde Phantasie beherrscht die Köpfe, und die Einbildungskraft ist noch stärker als der ordnende Verstand, zügellos rast sie hin, von keiner gereiften Menschenkenntnis im Zaume gehalten. Brausender Most, — überschäumende rohe Naturkraft, der vor allem noch die Intelligenz und höheres Ideenleben mangelt. Es gilt zuerst die Urelemente alles Dramatischen und Dichterischen zu erobern, eine bewegte, packende Handlung aufzubauen, in welcher all das hochgespannte, starke und stürmische Empfindungsleben sich austoben kann. Haarbuschige Gesellen stürzen auf die Bühne, welche die Coulissen erzittern machen; sie wissen zu packen und zu erschüttern, weil ein echtes Fühlen in ihrer Brust wohnt, und sinnlich starke Phantasievorstellungen wachzurufen, aber die Erregung und Erschütterung ist auch das Letzte und Höchste, was sie wollen Sie sehen und empfinden so stark, daß sie die Fülle der Gesichte nicht zu ordnen vermögen. Und so häufen sie Stoffliches auf Stoffliches, Greuelthat auf Greuelthat, Schrecken auf Schrecken, — führen große pathetische Reden im Munde, die zu bombastischem Schwulst ausarten, und stellen hart neben eine plumpe Tragik eine plumpe Komik. Eine jugendliche, unreife, aber

echte Dichtung, wie sie gewöhnlich einer großen Blütezeit voranzugehen pflegt. Juan de la Cueva aus Sevilla und Cristoval de Virues aus Valencia, beide Kinder des Jahres 1550, sind die Häupter dieser Schule, welche ganz auf nationaler volkstümlicher Grundlage aufbaute. Auch bei den Klassicisten, so dem als Lyriker schon genannten Lupercio de Argensola, der, gleichwie der Dominikanermönch Bermudez (1530 bis 1589), die Formen der antiken Tragödie, glücklicherweise ohne den Erfolg wie in Italien, auf der spanischen Bühne einbürgern wollte, zeigt sich dieselbe Hinneigung zu blutigen Scheußlichkeiten.



Lope de Vega.
Nach einem Stich von Zschoch.

Lope de Vega's genialische Natur fügte die rohen Bausteine zu einem geordneten Ganzen zusammen. Geboren wurde er am 25. November 1562 zu Madrid, erhielt eine sorgfältige Erziehung und zog schon früh durch seine erstaunliche Begabung die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Dabei beging er allerhand tolle Streiche, die ihn einmal sogar in den Verdacht des Diebstahls brachten. Von der Universität Alcala, wo er studiert hatte, ging er nach Madrid an den Hof des bekannten Herzogs von Alba, der ihm ein Beschützer wurde, siedelte später, infolge eines Duells aus der Hauptstadt verwiesen, nach Valencia über, machte den Zug der „unüberwindlichen Flotte“ gegen England mit und kam 1590 nach Madrid zurück; trat als Sekretär in den Dienst des Markgrafen von Malpica und später des Grafen von Lemos, vermählte sich zum zweitenmal und verlor auch diesmal wieder nach kurzer Zeit seine Frau durch den Tod. Dieser und andere schmerzliche Verluste ließen ihn über das wilde Leben, das er bis dahin geführt, Reue empfinden, und er trat in eine fromme Bruderschaft ein. 1609 erhielt er die Priesterweihe und starb am 25. August 1635, 73 Jahre alt, die Bewunderung seines Zeitalters, von ganz Spanien und darüber hinaus, auch von Italien betrauert.

Die Zahl der Dichtungen Lope's streift an das Wunderbare, und unfaßbar erscheint die Leichtigkeit, mit der er arbeitete; das Allererstaunlichste an ihm ist noch immer die Fruchtbarkeit seines Schaffens, und seine unübersehbare Poesie ist noch von keinem vollkommen gründlich studiert worden. Perez de Montalvan, der vertrauteste Freund des Dichters, schätzte nach

dem Tode die Anzahl der weltlichen Schauspiele auf eintausendachthundert, wozu noch vierhundert religiöse Festspiele (Autos) kommen, unzählige Gedichte und eine lange Reihe von Epen und Romanen, letztere im Geschmack der Italiener und im Modegeschmack der Zeit, Schäferromane, Epen nach dem Muster Ariosts und Tasso's, Novellen, Satiren, kurz, von jeder Gattung etwas. Er dichtete seine Verse rascher, als der Schreiber sie zu Papier bringen konnte. Auch als Dramatiker ist er natürlich überall zu Hause, in der Welt der höchsten Tragik, wie der plumpsten und derbsten Possenreißerei, in den Regionen der wundersamsten Phantastik, wie in der wirklichsten aller Alltäglichkeiten; heute schreibt er ein Drama aus der Geschichte der Gegenwart und morgen eine Tragödie, zu der ihm den Stoff die Sagen und Romanzen der Vorzeit bieten, und die ganze Geschichte Spaniens zieht in einer langen Reihe von Gemälden am Auge des Beschauers vorüber, ja mehr noch, ein Stück Weltgeschichte. Selbst der „falsche Demetrius“, ein Zeitgenosse des Dichters, ward schon von ihm behandelt. Zu verschiedenen Malen vertieft er sich in die Darstellung des niederen Volkstreibens, aber noch öfter und mit besonderer Vorliebe gestaltet er bald ernste, bald heitere Scenen aus dem Liebesleben der höheren Gesellschaft seiner Zeit, den Kreisen der feinsten äußeren und inneren Bildung, wo das Empfinden und Denken am vornehmsten sich äußert, am innigsten und tiefsten ist, Form und Geist aufs vollkommenste sich verschmolzen haben. „Mantel- und Degenstücke“, „Comedias de capa y espada“ hat man diese Sitten- und Gesellschaftsdramen genannt, die so gut wie ausschließlich auch Liebesdramen sind, Intriguendramen außerdem, voll von Schwärmerei und Pathos, voll von Witz, Anmut und Geist; Zweikämpfe und Mordthaten an allen Ecken und Enden, aber der Ausgang ist trotzdem immer ein „glücklicher“. Und zu allen diesen weltlichen Dramen, zu den düsteren Tragödien, den heiteren Lustspielen, den plumpen und derben Volkspossen kommen noch einige Hunderte von geistlichen Schauspielen, welche das alte Mysterien- und Mirakeldrama zur Vollendung bringen und sogenannte Autos sacramentales, Opferdarstellungen, die zur Zeit des Fronleichnamsfestes auf den Straßen aufgeführt wurden und am nächsten noch den Moralitäten stehen.

Die künstlerische Erscheinung Lope's hat vieles mit der des Ariost gemeinsam. Ebenso fern wie Ariost steht Lope der großen Ichkunst eines Dante, und ebenso wenig wie jener ist er ein wirklicher Eigenartsmensch, eine Persönlichkeit, welche der Welt Gesetze vorschreibt, ein großer Charakter, vielmehr derselbe schlanke und biegsam geschmeidige Gesellschafter, derselbe eindrucksfähige Geist, bei dem all und jedes, das von außen herkommt, haften bleibt, dieselbe wunderbar bewegliche Proteusnatur. Auch Lope ist vor allem Auge, Ohr und Sinnlichkeit. Die nahe Verwandtschaft mit Ariost tritt in einer Fülle von Ähnlichkeiten hervor, in dem ganzen

Malerischen der Poesie, deren schönster Reiz in den bunten Farben und den eigentümlichen Beleuchtungen steckt, in der frohen Lust, zu unterhalten, den Farbenteppich einer Handlung zu entrollen, in dem unerschöpflichen Reichtum der Geschichten, in der Kunst, sie zu verwickeln und zu entwirren, in der oberflächlichen und tändelnden Zeichnung der Charaktere, in dem tollen Durcheinanderwirren von Märchenwunder und Alltagswirklichkeit. Lope und Ariost teilen mit Shakespeare die erstaunliche Fähigkeit in der Hingabe an die Außenwelt, die selige Freude, alle Fülle der Erscheinungen in ihre Phantasie aufzunehmen. Aber sie bringen nicht die harmonische und innige Vereinigung des Objektiven und Subjektiven, welche der Shakespeare'schen Kunst den Stempel aufdrückt, ihre Richtung zielt in weit stärkerem, sie zielt im Übermaß auf die Darstellung des Außenlebens, indes das Ichleben zurücktritt. Lope de Vega ist ein wunderbar glückliches Naturkind. Mit glänzenden Augen, mit einem seligen Lächeln auf den Lippen sieht er die Welt an sich vorüberziehen. Da ist nichts, was nicht seine Teilnahme und Aufmerksamkeit fesselte, nichts Hohes und nichts Niedriges, nichts Alltägliches und nichts Ungewöhnliches. Er kann das Unscheinbarste und Nichtigste aufgreifen und verwandelt es in goldenste Poesie, aber so sehr drängen auch die Bilder vorüber, so rasch löst bei ihm ein Interesse das andere ab, daß er achtlos ein Stück Gold beiseite wirft, um dafür einen Kieselstein aufzugreifen. Seine Kunst ist reine Sinnlichkeit, Kunst im eigentlichsten und im engen Sinne des Wortes, wie die Ariost'sche unmittelbarste Form- und Gestaltungsfreude. Er will die Erscheinung fassen, Objektives darstellen, die Natur neu schaffen, doch keine Ideen verkörpern und Symbole offenbaren. Fern ist ihm jedes reflektierende Element. Daher die volle, saftige Naturfrische, die Natürlichkeit und die Naivetät, das Goethe'sche und das germanische Element, das öfter in seiner Kunst durchbricht und ihr den höchsten Wert verleiht. In der Schilderung einer einzelnen Situation ist Lope de Vega am größten; da ist er oft vollkommen und steht den allerersten Genien zuweilen gleich. Aber die Erscheinungsfülle der Außenwelt reißt ihn mit sich, zerstreut und verwirrt ihn. Leicht verliert er die Fäden aus den Händen, sieht nur Situationen und weiß sie nicht zu verknüpfen. Er haftet an den Einzelerscheinungen, an der Oberfläche, an der glänzenden und bunten Außenseite der Dinge und dringt nicht in die Tiefe ein. Er ist nichts weniger als ein grübelnder, spekulativer Geist, ein Seelenzergliederer, ein germanischer Metaphysiker. So lebendig, so unterhaltend und spannend Lope eine Handlung zu entwickeln weiß, so ist er doch oft leichtsinnig, ungeschickt in der Verknüpfung der Vorgänge, ein echter Taschenspielergeist, und noch ganz anders deutlich tritt das in der Charakteristik hervor. Auch sie ist im wesentlichen Situationsdarstellung, geistreiche, hochpoetisch erfaßte Schilderung eines vorübergehenden Zustandes. Die starke lyrische Kunst Lope's verleiht ihr oft einen wunder-

baren Zauber, sowie sein scharfes, fest auf die Erscheinung gerichtetes Auge, das zuweilen gerade mit besonderem Glück sich das Kleine und Feine, das Unscheinbare herausholt und in seinem Werte erkennt. Aber die Charakteristik ist und bleibt auch lyrischer Art. Sie kennt Wandlungen, oft schroffe Wandlungen und ganze Umgestaltungen, so daß zwei vollkommen verschiedene Wesen uns entgegentreten, aber keine Entwickelungen, kein Erwachsen des einen Zustandes aus dem andern. Zusammenhangslosigkeit ist ihr innerstes Wesen. Ein einziges, vollkommen in sich gefestigtes Werk, ein Werk der Vollendung, der Vereinigung aller künstlerischen Notwendigkeiten hat daher Lope de Vega nie schaffen können, aber er hat Einzelheiten von unvergänglichem Zauber, und in welche Tasche man ihm greift, man holt sich eine halbe Hand voll Gold und Edelsteinen und eine halbe Hand voll Kieseln heraus. Ein elementarer Dichter, so überreich, daß er zum leichtsinnigsten Verschwender, zum Improvisator wird, daß er gar keinen Respekt mehr vor seiner Kunst und vor sich selber empfindet. Er wirft sich an das Publikum fort, bekennt, daß er nichts als den Beifall der Menge sucht, „der man in ihrer Thorheit zu Willen leben soll, weil sie es ist, die dafür zahlt". Der ausgewachsenste Typus des romanischen Dichters, der nichts weiß von der Einsamkeitsgröße, von dem in sich selbst ruhenden Ichgefühl des germanischen Poeten.

Das spanische Drama, das Lope de Vega geschaffen, darf man ohne Bedenken für die höchste Vollendung des romanischen Dramas ansehen, und eine völlig deutliche, große Entwickelung darüber hinaus kennt die Litteraturgeschichte innerhalb dieser Rasse noch nicht. Das romanische Drama ist bis auf den heutigen Tag noch wesentlich ein Handlungs- und Intriguendrama geblieben, wie es das Lope'sche Drama ist, alles Gewicht legend auf die Reize einer Situation, auf die Reize des Stofflichen, einer den Verstand, die Empfindung und die Phantasie anregenden Geschichte, die so spannend wie nur möglich aufs kunstvollste verwickelt und ebenso kunstvoll entwickelt wird. Die Charakteristik ist dafür oberflächlich, leicht und glatt und zumeist voll innerer Widersprüche. Man sieht, die Menschen haben wesentlich nur Wert und Zweck, die Hebel der Handlung in Bewegung zu setzen und wie Schachfiguren im großen Spiele mitzuwirken. Immer dieselben Gestalten kehren bei Lope wieder, der primero galan, der Liebhaber, die Dame oder die Heldin, die Soubrette, der Heldenvater, der Bruder, der von ihm in das Drama eingeführte Gracioso oder der vertraute lustige Freund, der noch heute in dem französischen Sittenschauspiel der Sardou und Dumas fils eine so große Rolle spielt, als der kluge Realist gegenüber dem schwärmerisch-idealischen primero galan. Wie die Gestalten, so wiederholen sich auch die Scenen, und wie man staunend von der reichen Erfindungskraft Lope's geredet — noch niemand hat sie ihm abgesprochen, sagt Schlegel —, so kann man auch von der Ärmlichkeit dieser

Erfindungskraft sprechen. Ein paar Formen und Farben werden immer wieder neu durcheinandergeschüttelt und neu kombiniert, immer wieder dieselben Empfindungen und Gedanken in ähnlichen Worten ausgesprochen, und dieses Kaleidoskopartige der Lope'schen Kunst, dieses Sichselbstabschreiben erklärt auch einigermaßen das improvisatorische Genie und die ungeheuerliche Fruchtbarkeit des Dichters. Er ist der geschickte Theaterregisseur, der einen glänzenden Krönungszug über die Bühne hinwallen läßt, schier unendliche Massen buntgeschmückter Gestalten, blumenstreuender Jungfrauen und goldgepanzerter Ritter, weihrauchumwallter Priester und schellenrasselnder Hofnarren, — und wer nicht schärfer zusieht, glaubt, immer neue Wesen zu erblicken, während es doch immer dieselben paar Menschen sind, die hinter den Coulissen verschwinden und wieder aus ihnen auftauchen.

Das ideelle, allgemein menschliche Element in der Lope'schen Kunst gerät man ebenso leicht in Gefahr zu unterschätzen wie zu überschätzen. Bei seiner starken Sinnlichkeit und seiner Unlust, zu abstrahieren und zu reflektieren, enthüllte sich sein Geistesleben wesentlich nur in Gestalten und Gefühlen. Mir scheint auch hier das Objektive und Ichlose seines Wesens hervorzutreten. Er wächst und sinkt mit dem Stoff und mit der Erscheinung, die ihn fesseln. Ihn beherrschen die Gesellschaft und der Umgang, den er aufsucht. Leicht begeistert und hingerissen von dem Großen, das ihm entgegentritt, fühlt er sich auch wohl bei allem Dumpfen und Kleinen. Das Große macht ihn groß, Kleines macht ihn klein. Dieser Dichter denkt und empfindet wirklich wie ein Sancho Pansa, teilt mit ihm denselben Kunstgeschmack, freut sich an den derbsten und plumpsten Späßen und nimmt gleich abergläubisch die tollsten Erzählungen mit in den Kauf, — und zugleich versteht und empfindet er das Feinste und Tiefste, das Zeit und Volk ihm zu bieten vermögen, schwelgt er entzückt in den auserlesensten Reizen der Kunst, schwärmt er in echter Begeisterung für die erhabensten Ideale, zu denen die spanische Nation sich damals hat erheben können. Lope faßt in seiner einzigen Person das ganze spanische Volk jener Zeit zusammen und ist dessen getreuester Dolmetscher, der Allerweltsgelegenheitsdichter, der da niederschreibt, was die anderen wollen und ihm auftragen, der Gelegenheitsdichter für Gevatter Schneider und Schuhmacher, denen er Hochzeits- und Taufcarmina dichtet, und ebenso der Gelegenheitsdichter für Herzöge und Könige, für die Philister, wie für die edelste Aristokratie des Geistes.

Das Spanien des 16. Jahrhunderts mit all seinem Glanz und mit all seinen dunklen Schatten spiegelt in seiner Poesie sich wieder. Der mittelalterlichen Welt, der Welt der Ritter und der Heiligen, der kritiklosen Rechtgläubigkeit, der Wunder und des Aberglaubens steht Lope nicht mit dem italienischen Lächeln, der Ironie Ariosts gegenüber, sondern als ein gläubiger Schüler, der die Ideale der Vorzeit als die eigenen hochhält. Die Worte

Christentum, Treue, Ehre spricht er mit kräftigem Pathos aus, und mit dem fanatischen Haß eines Glaubensrichters bekämpft er alle Gegner der heiligen Kirche. Er offenbart die ganze seltsame Mischung der damaligen spanischen Bildung aus mittelalterlichen und humanistischen Elementen, die barocke Vereinigung von Barbarei, Grausamkeit und Gefühllosigkeit, Dumpfheit und Borniertheit und edelster Menschlichkeit, Liebenswürdigkeit, Nachdenklichkeit und Aufgeklärtheit, von roher Sinnlichkeit und vornehmer Geistigkeit.

Immer von neuem muß man staunend bewundern, welch eine Fülle von großen und reichen Persönlichkeiten das Jahrhundert der Renaissance, dank seinem stolzen Ichgefühl, dank seinem Glauben an das Recht des Individualismus, hervorgebracht hat. Neben Lope de Vega noch eine ganze Reihe hervorragender dramatischer Talente, von denen ihm teilweise einige fast ebenbürtig zur Seite stehen. Perez de Montalvan (1602 bis 1638), sein Biograph und treuester Schüler und Nachahmer, hinterließ bei seinem frühen Tode bereits hundert Komödien, in denen allerdings das Improvisatorische vielfach zur Oberflächlichkeit geworden ist. Sein Hauptwerk „Die Liebenden von Teruel" behandelt eine rührende spanische Sage von treuer und zärtlicher Liebe. Ungleich bedeutender als Tarrega und Gaspar de Aguilar, wie diese beiden ein Valencianer, hat sich Guillen de Castro (1567—1631) vor allem durch sein aus zwei Teilen bestehendes Schauspiel „Die Jugendthaten des Cid" einen Namen gemacht; ein wahrhaft national-volkstümliches Drama, in dem der frische und kraftvolle Geist der Romanzenpoesie lebendig fortwirkt. Corneille nahm in seiner Cid-Tragödie den Spanier zum Vorbild. Luiz Velez de Guevara (1570—1644), seiner Zeit einer der beliebtesten Bühnenschriftsteller, schrieb über vierhundert Dramen, und auch Antonio Mira de Mescua muß hier wenigstens genannt werden. Gabriel Tellez, bekannter unter seinem Dichternamen Tirso de Molina (geb. um 1570, gest. um 1648), steht Lope sehr nahe. Ein Meister des Intriguenstücks. Wenn auch in der Komposition und Motivierung flüchtig, so zeichnet er sich doch durch „unschätzbare Grazie, Frische und Reinheit der Sprache, Lebendigkeit des Dialogs und eine unerschöpfliche Witzader" aus. Von seinen zahlreichen Dramen wurden am bekanntesten: „Der Verführer von Sevilla", die erste dramatische Bearbeitung des Don Juan-Stoffes, „Der Blöde im Palast" und das sehr geistreiche und in der Verwickelung außerordentlich gewandte Lustspiel „Don Gil mit den grünen Hosen". Juan Ruiz de Alarcon (gest. 1639, geb. in der neuen Welt zu Tasco in Mejiko) wurde, wie selten einer, von den Zeitgenossen aufs bitterste angefeindet, und ganz im Gegensatz zu Lope machte er aus seiner tiefen Verachtung der Menge nicht das geringste Hehl. „Dem Pöbel" widmete er den ersten Band seiner Komödien und bezeichnete ihn als „wildes Tier": „Wenn dir meine

Komödien mißfallen, so wird es mich freuen, denn ich werde wissen, daß sie gut sind; gefallen sie dir aber, so wird mich für das Mißgeschick, schlechte Komödien geschrieben zu haben, das Geld, das du für dieselben ausgegeben hast, einigermaßen trösten.“ Aber nicht nur dieser Stolz, auch seine einzige Eigenart ließen ihn damals unter den spanischen Dramatikern einsam dastehen. Er ist ein mehr nüchterner und verständiger Dichter, der nicht wie die anderen vornehmlich durch blendende Erfindungen, Überfülle der Handlung und Verwickelung, sowie durch tausend märchenhaft-phantastische Reize die Aufmerksamkeit gewinnen will, sondern durch die Korrektheit der Sprache und der äußeren Form, durch den Ernst seiner Gedanken, moralische und sittliche Ideen, sowie durch die tüchtige Menschlichkeit, die in dem Dichter selber steckt. Alarcon nähert sich zudem am meisten dem Charakterdrama und bereitete Molière die Bahnen. Von den heroischen Schauspielen das bekannteste, „Den Weber von Segovia“, hat man öfter mit Schillers „Räubern“ verglichen, wie denn überhaupt Alarcon durch den ganzen Idealismus seines Wesens lebhafter an unseren deutschen Nationaldichter erinnert.

Die Entstehung des modernen realistischen Romans. Cervantes.

Wohl stand Spanien damals mehr als jedes andere Land unter der Herrschaft der Vergangenheitsautoritäten, aber das Jahrhundert des Cervantes ist noch nicht das Jahrhundert des Calderon, und die großen, neuen Ideen, die Ideen der persönlichen Selbständigkeit, der Loslösung von der Autorität, hatten sich bereits weiter ausgebreitet, so daß die Kirche und staatliche Gewalt einen ernsten Kampf mit ihnen auszufechten hatten. Es bedurfte der ganzen harten Energie und Machtfülle eines despotisch angelegten Herrschers, wie Philipps II., um den neuen Geist schließlich zu unterdrücken; denn Philipp sah klar genug, daß dieser zuletzt ebenso den Thron wie den Altar umzustürzen drohte. Mit ihm, also mit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, beginnt eine rückläufige Bewegung, doch gab es schon genug neue und freie Menschen, welche mit Lust das goldene Morgenlicht der Renaissance-Sonne getrunken hatten. Man braucht sich deshalb nicht zu wundern, wenn man in dem „finsteren und bigotten Spanien“ Männern, wie Mendoza, Quevedo, Cervantes begegnet, die in den Tagen Calderons ganz undenkbar wären, echten Jüngern der Aufklärung und der Freiheit, von kraftvollstem Selbständigkeitsgefühl, die es begreiflich machen, warum Spanien damals eine so gewaltige Machtstellung einnehmen konnte.

Und wenn wir die spanische Poesie auf ihrer Höhe aufsuchen wollen, dann kehren wir doch lieber bei Cervantes als bei Calderon ein. Cervantes — das ist das Spanien, welches bei Lepanto siegt und Amerika erobert, dessen Bataillone hart aneinandergeschlossen mit ehernem Schritt durch Europa marschieren, das Spanien der unermüdlichen Arbeit, der Kraft und der Größe, — Calderon ist hingegen das Spanien der Überblüte und des beginnenden Verfalls.

Wie in Italien, so weckt auch in Spanien der humanistische Geist allerhand skeptische und ironische Stimmungen, die Spottlust und die behagliche Freude an der Welt. Aber die spanische Kunst geht viel weiter als die italienische und ringt sich zu höherer Selbständigkeit durch. Sie verneint nicht nur, sie bejaht auch: Sie zerstört nicht nur die mittelalterliche Poesie, indem sie sie satirisiert, karikiert, parodisiert und ironisiert, ihre Gestalten in einem Hohlspiegel auffängt, sondern sie stellt ihr eine neue, durchaus eigene Kunst entgegen. Die spanische Poesie ist, vom Standpunkte der Ästhetik aus, freier und weiter vorgeschritten als die italienische, weil sie mehr als diese die Einflüsse der Antike überwunden und das Überlieferte dem Nationalen und Modernen unterworfen hat, weil sie die Kunst eines ganzen Volkes ist, eines auch politisch mächtigen Herrschervolkes, das in allen seinen Teilen an Reichtum, Kraft und Selbstbewußtsein zugenommen hat, — nicht wie die italienische, die Kunst nur einer höheren Gesellschaft, eine Kunst des raffinierten Luxus, der nur auf Kosten der Unterdrückung breiter Volksklassen bestehen kann, nicht die Kunst einer zersplitterten, politisch ohnmächtigen, durch unglückliche Kriege und innere Parteikämpfe geschwächten Nation. Die spanische Kunst geht nicht so ausschließlich in Atelierkunst auf und legt nicht alles Gewicht auf das Formale; sie will nicht nur dem Künstler und dem Kunstkenner etwas bieten, sondern dem ganzen Volke eine kräftige Geistesnahrung vorsetzen. Die italienische Poesie hat die schöne Form voraus, die spanische besitzt mehr Inhalt, und sie verknüpft wieder charakteristisch den Inhalt und die Form.

All die realistischen auf Wiedergabe der Wirklichkeit und des alltäglichen Lebens gerichteten Bestrebungen der bürgerlichen Kunst faßt Spanien in großartiger Weise zusammen und vollendet in seinem Roman, was die Boccaccio und Chaucer begonnen hatten. Das spanische Drama des 16. Jahrhunderts wurde vom englischen überholt, aber dem spanischen Roman konnte damals keine andere Litteratur etwas Ebenbürtiges an die Seite stellen. Dieses Land ward das Geburtsland des modernen, realistischen Romans, und Cervantes steht für uns Menschen von heute doch noch als eine ganz anders lebendige Persönlichkeit da, steht unserem Herzen näher als Ariost; er hat nach Shakespeare von allen Dichtern der Renaissance am nachhaltigsten gewirkt.

Auf der Iberischen Halbinsel hatte auch die Wiege des Amadisromans gestanden und der Schäferroman eine tiefgreifende Bewunderung wachgerufen.

Wenn Italien mit seiner Satire die Ehrfurcht vor den phantastisch mittelalterlichen Märchengebilden, vor den Rittern ohne Furcht und Tadel zerstört und die tapferen Helden in groteske, lächerliche Polypheme umgewandelt hatte, so war es doch aus der ritterlichen Welt selber nicht herausgetreten. Viel entschlossener wandte ihr Diego Hurtado de Mendoza aus Granada (1503—1575) den Rücken. Sproß einer der vornehmsten Familien des Landes, ein leidenschaftlicher Freund der Wissenschaft und den humanistischen Studien mit Eifer ergeben, beschäftigte er sich außer mit den klassischen Sprachen vornehmlich mit dem Ebräischen und Arabischen. Er ward damit ein Jünger und Vorkämpfer all der freisinnigen und aufgeklärten Ideen des Humanismus. Seine ausgezeichnete „Geschichte des Aufstandes der Morisken“, die er in den sechziger Jahren seines Lebens niederschrieb, und welche ihm den Namen des spanischen Sallust einbrachte, legt ein glänzendes Zeugnis ab für seine Duldsamkeit und Unparteilichkeit, die er auch dem verhaßtesten Feinde seines Volkes entgegenbrachte. Seine Thätigkeit als hervorragender Staatsmann gehört der politischen Geschichte an. Karl V. wußte seine Fähigkeiten zu verwerten, an den Hof des finsteren Philipp II. aber paßte der liberale Aufklärer, der Bekenner der fröhlichen Lebenslust nicht mehr hin, und er mußte in die Verbannung gehen. Wenige Monate vor seinem Tode erst wurde ihm die Rückkehr nach Madrid gestattet. Als lyrischer Dichter bekannte sich Mendoza zur italienischen Schule und schloß sich an Boscan und Garcilaso de la Vega an, als Romanschriftsteller erwies er sich hingegen als eines der ursprünglichsten Talente von lebendigstem volkstümlichen Wesen. Mit seinem in der Jugend geschriebenen „Leben des Lazarillo de Tormes“ schuf er den Schelmenroman, der in allem das entschiedenste Gegenstück zum alten Ritterroman und dessen vollkommenste Umkehrung bildet. Erzählte jener von tugendhaften idealen Helden, welche mit dem Schwerte, einer gegen tausend, siegreiche Schlachten kämpfen, von echten und rechten Romanhelden, wie sie nie die Wirklichkeit gesehen hat, so dieser von durchtriebenen Galgenstricken, losen, spitzbübischen Gesellen, die mit Listen aller Art sich durchschlagen, prügeln und geprügelt werden. Dort eine Welt der Ferne, der Vergangenheit und fabelhafter Länder, der Wunder und Zaubereien, hier eine Welt der unmittelbaren Nähe, der platten Wirklichkeit und Alltäglichkeit, dort Könige, Helden und Ritter, erhabene Damen und eine kostbare Wolkenkukuksheimliebe, hier die Plebs, das Volk der Gassen, niedrige materielle Triebe, Freßsucht, Sauflust und eine Liebe der derben Sinnlichkeit. Dort das feierliche Pathos, die Deklamation, der unerschütterliche Ernst, die gezierte Ausdrucksweise, hier die vulgäre Sprache der Gasse, die Ungeschminktheit der Rede, der burleske Spaß, Komik, Witz und Satire. Der Schelm und Gauner, der „picaro“, der in diesem Roman die Heldenrolle spielt, ist das echte Kind und der Vertreter des letzten Standes, dessen Philosophie er verkörpert. Und er

verkörpert auch die Philosophie des Jahrhunderts der Renaissance, welche die überlieferten Tugend- und Moralbegriffe lachend auflöst, weil sie mit ihrem hohen Idealismus in der praktischen Welt gewöhnlich ad absurdum geführt werden. Der „picaro“ sucht nichts als seine persönlichen Vorteile und sein materielles Wohlergehen und ist dabei ein Cyniker, gottlos und frech, ein geschworener Feind aller ehrbaren Leute und Philister, im Betrügen und in allen Listen ein geschickter Herr. Aber er betrügt mit Geist und Witz, nie verläßt ihn die Heiterkeit des Geistes, noch der unverzagte Lebensmut und die Kühnheit, auch nicht im Angesichte des Galgens. Und er hält auch auf seine Standesehre. Alles ist ihm erlaubt, nur nicht die Wohlanständigkeit und die Alltäglichkeit. Im Lazarillo de Tormes zeichnete Mendoza den ersten klassischen Typus des spanischen Schelmes. Sein Held ist ein Betteljunge. Als Führer eines blinden Bettlers, der ihn auf alle Weise mißhandelt, macht er seine ersten Fahrten in die Welt hinaus. Schließlich nimmt er Rache an seinem Brotherrn und kommt dann nacheinander in die Dienste eines geizigen Bettelpriesters, eines verarmten und hungernden, aber höchst adelsstolzen kastilianischen Edelmannes, eines Mönches, eines Ablaßkrämers, eines Kaplans und eines Polizeibeamten, bis er sich zuletzt verheiratet, was nicht ganz sauber erzählt wird. Der Bettler ist der wahre König, könnte auch als Motto über dem Mendoza'schen Roman stehen, der echteste Zögling der Freiheit, der die Natur, wenn auch eine rohe Natur, der Unnatur entgegenstellt, dem Zwang in Staat und Kirche, der Konvention der Gesellschaft gegenüber die Ungebundenheit und Schrankenlosigkeit verkörpert: ein neuer eigenartiger Bekenner des Tasso'schen „Erlaubt ist, was gefällt“ und des Rabelais'schen „Thu, was du willst“. Der Schelmenroman giebt die köstlichsten Sittenschilderungen aus dem damaligen Spanien und die lustigste Verspottung der Kirche und der Priester. Er kam als einer der eifrigsten Kämpfer im Dienste der Aufklärung, und immerhin dauerte es hundert Jahre, bis die Reaktion sich energisch gegen diesen undisziplinierten Feind zu wenden wagte. 1663 suchte die Inquisition diese Dichtungsgattung völlig auszuroden und auch der Lazarillo wurde von der geistlichen Censur arg verstümmelt. Zunächst aber fand er zahlreiche Nachahmungen. Mateo Aleman schrieb den „Guzman de Alfarache“ (zuerst erschienen 1599), der fast in alle europäischen Sprachen übersetzt wurde, Francisco Lopez de Ubeda, mit eigentlichem Namen Andreas Perez, eine „Spitzbübische Justina“, Vicente Espinel (gest. 1630) den „Schildknappen Obregon“, Francisco Quevedo die „Geschichte und das Leben des großen Spitzbuben Paul von Segovia“, um nur einige der allerersten unter diesen Namen zu erwähnen.

Francisco Gomez de Quevedo, der gewaltigste und witzigste Satiriker dieser Zeit, der spanische Swift, wurde im Jahre 1580 zu Madrid geboren. Die Geschichte seines Lebens liest sich wie ein Roman,

und noch als sechzigjähriger Greis wurde der Dichter, um eines Pasquills auf den König willen, in das unterirdische Gefängnis des Klosters St. Marcos bei Leon gesetzt, wo man ihn aufs unmenschlichste behandelte. Erst nach dem Sturz des bekannten Herzogs Olivarez erhielt er die Freiheit zurück; doch gebrochen an Geist und Körper verließ er den Kerker und starb bald darauf am 8. September 1645. Die Satire Quevedo's trägt einen wilden, dämonischen und phantastischen Charakter und verrät ihre Herkunft aus einer unruhvollen, an Gegensätzen reichen, vielseitigen Künstlernatur, welche den verschiedensten Stimmungen und Empfindungen ausgesetzt ist und zu reiner Harmonie sich nicht durchzuringen vermochte. Er steht nicht über, sondern mitten in seiner Zeit, deren vorübergehende kleine Tagesinteressen ihn leidenschaftlich bewegen und erregen, so umstricken, daß er zu einer höheren Betrachtungsweise sich nicht aufschwingt. Sein bitterer Witz, seine grelle Satire klärten sich nicht zum Humor ab. Tiefe, große und ursprüngliche Ideen wechseln mit platten Trivialitäten ab, bald schreibt er eine gesucht an Gongora gemahnende künstelnde Bildersprache, bald einen sehr klaren, einfachen und korrekten Stil, bald auch nachlässig hingeworfene Sätze, in diesem Augenblicke enthüllt er die ganze Innigkeit und Zartheit seines Gemütslebens, im nächsten seine heiße Sinnlichkeit und Üppigkeit, seine Derbheit und all seinen Haß und Ingrimm. Das Charakteristische der Quevedo'schen Kunst besteht in der Mischung von Phantastik und gesundem Menschenverstand. Alles in allem ein mutiger, rücksichtsloser und aufgeklärter



Francisco de Quevedo.
Nach dem Gemälde von Velasquez.

Satiriker, der seiner Zeit bald hohnlachend, bald mit den Worten des edelsten Zornes bittere Wahrheiten gesagt hat. Burleske Sonette, ähnlich wie sie die Italiener schrieben, schalkhafte Romanzen, Liebeslieder, die von ihm in die spanische Poesie eingeführten Zigeunerlieder, juvenalische Satiren machen die Hauptmasse seiner in Versen geschriebenen Dichtungen aus. Wichtiger sind seine Prosa-Schriften: die von Moscherosch unter dem Titel „Die Gesichte Philanders von Sittenwald“ ins Deutsche übertragenen „Träume“, die köstlichen „Briefe des Ritters von der Zange“, eines Geizhalses, der alle Bitten seiner Geliebten um Geld mit immer neuen Vorwänden abzuschlagen weiß, und der oben genannte Schelmenroman, der an unmittelbarem Witz, schlagfertiger Komik und toller, lustiger Karikatur unter den komischen Werken der Weltlitteratur mit in erster Reihe steht.



Cervantes.
Idealbild. (Ein echtes Bild des Dichters ist nicht vorhanden.)

Aber auch über Mendoza und Quevedo hinaus gab es noch eine Entwickelung, und diese vertritt der große Miguel de Cervantes Saavedra, der in der Geschichte des Romans eine ähnliche Stellung, wie Shakespeare in der Geschichte des Dramas einnimmt. Alles, was er schrieb, und darunter ist viel Bedeutendes, verdunkelt der Ruhm jenes köstlichen Buches, dessen erster Teil im Jahre 1605 zu Madrid bei Juan de la Cuesta zum erstenmale an die Öffentlichkeit trat: „El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha“, „der sinnreiche Junker Don Quijote aus der Mancha“. Ein Werk der edelsten Mannesreife. Gering und ärmlich erscheint, was der Dichter zunächst geben wollte. Nichts als eine litterarische Satire, eine Verspottung des Ritterromans, der Nachahmungen der Amadisdichtung, wie es der Zeit entsprach und was nichts besonders Neues war. Ein armer Junker, der nicht viel zu beißen und brechen hat, einer jener armseligen Hidalgos, eine der stehenden komischen Figuren der Zeit, verlas sich an jenen phantastischen Gedichten und ließ sein Gehirn von ihnen zerrütten. Die Wirklichkeitswelt des 16. Jahrhunderts verlor allein für ihn ihre Wirklichkeit und verwandelte sich in die Fabelwelt jener Ritterromane. Überall erblickt sein Auge verzauberte Jungfrauen, die er befreien muß, Riesen und sonstige Ungetüme, von denen er die Welt säubern soll, feindliche

Ritter, mit denen er Speere brechen wird. Eine Bauerndirne wird ihm zu der edlen und hohen Dulcinea de Toboso, zur Herrin, in deren Dienst und zu deren Ruhm er ausreitet und der er in wunschloser Liebe huldigt. Die Darstellung des Gegensatzes von Wirklichkeit und Phantastik ermöglichte eine unerschöpfliche Fülle echtester Komik. Aber es bedurfte eines großen und edlen Menschen, wenn sich dieser Gedanke und Stoff zu dem auswachsen sollten, was sie unter den Händen des Cervantes geworden sind. Nur in der Sonne eines reichen und erhabenen Geistes, eines großen Künstlers und eines großen Menschen konnte sich der unscheinbare Keim mächtig zu einem die Jahrhunderte überschattenden Baum entfalten. Der Stoff bedeutet wenig, — was daraus gemacht wird, bedeutet alles. Nicht die Größe des Stoffes, sondern die Größe des Künstlers entscheidet, in der Welt der Ästhetik. Cervantes wollte eine Satire schreiben, aber zu seinem Glücke schlug es aus, daß er kein Satiriker war, kein Quevedo, kein in den Kämpfen des Tages und der Parteien verstrickter Geist, kein unduldsamer, streitsüchtiger Kopf, kein Mensch von nur persönlichen Interessen; vielmehr eine gereifte objektive Natur, die sich über Menschen und Dinge in eine Höhe emporhob, wo die reine Erkenntnis waltet, wo sich der Mensch nur noch als Teil eines Ganzen empfindet, wo er alles verstehen und alles verzeihen kann. In jedem Menschen erblickt er ein Stück seines Ichs, und sein Ich umspannt die ganze Menschheit; er fühlt mit allem, er leidet und jauchzt mit jedem, er empfindet mit dem Großen und dem Kleinen, mit der Tugend und dem Laster. Begriffe „gut“ und „schlecht“ haben ihre Bedeutung verloren. Cervantes blickt, erhaben über den Streit der Welt, diesem wie einem Schauspiele zu, aber nicht nur als Künstler gleich Ariost, haftend an der Form, sondern auch als Mensch, ein empfindender, teilnehmender Geist, der nur deshalb dem Streite wie einem Schauspiele zusehen kann, weil er nicht mit seinen nackten persönlichen Interessen an ihm beteiligt ist. Wenn Dante die edelste und reinste Menschlichkeit des Mittelalters verkörperte, so stellt Cervantes den vollkommenen Idealmenschen der Renaissance dar, der sich zu der höchsten Sittlichkeit emporgehoben hat, welche die Zeit aufstellen konnte. Er überwindet den brutalen Egoismus und die zerstörende Ichsucht, die so üppig heranwuchsen, als die Menschheit dem Himmel abtrünnig geworden war und nicht mehr im Jenseits, sondern hier auf der Erde ihre Heimat erkannte. Verwirrung hatte bei dem Ansturm der neuen Ideen die Geister ergriffen, und das Tierische siegte vielfach, das rohe, gewaltthätige Ich der Borgias. Ein Renaissancemensch hieß fast so viel, wie ein großer Verbrecher sein. Nur die alleredelsten Geister, ein Morus, ein Campanella suchten nicht den Kampf, sondern die Versöhnung. Zu beweisen galt's, daß man ein Sohn der Erde, nichts als Sohn der Erde sein und doch ohne den ewigen Dante'schen Hinblick auf Hölle und Himmel den einzelnen und die Allgemeinheit zum wahren Glück

führen konnte. Zu diesen Geistern, die das wirkliche große, neue Ideal gefunden hatten, gehört auch Cervantes. Die edle Milde der Thomas Morus und Campanella wohnte in seiner Seele. Dante fand die Erlösung

EL INGENIOSO
HIDALGO DON QVI-
XOTE DE LA MANCHA,
Compuesto por Miguel de Ceruantes Saauedra.
DIRIGIDO AL DVQVE DE BEIAR,
Marques de Gibraleon, Conde de Benalcaçar, y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, y Burguillos

Año, 

1605.

CON PRIVILEGIO,
EN MADRID Por Iuan de la Cuesta.

Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nro señor

Faksimile der Titelseite der ersten Ausgabe des Cervantes'schen „Don Quixote", gedruckt zu Madrid durch Juan de la Cuesta im Jahre 1605.

im Anblick der Gottheit, Cervantes in der gütigen und liebevollen, streitentrückten Betrachtung der Menschheit. Er will niemanden verspotten und dem Gelächter preisgeben und macht aus niemandem einen Helden ohne Furcht und Tadel, — er will den Menschen verstehen lehren, zeigt ihn in seiner nackten, einfachen Objektivität. Der Schelmenroman krankte zuletzt an derselben Einseitigkeit, wie der Ritterroman. Wenn dieser nur verhimmelte, schönfärbend nur fleisch- und blutlose Vollkommenheitsschemen darstellte, so wußte jener nur etwas von der groben niederen Menschheit, die im Alltäglichen aufgeht und sich nie vom goldenen Scheine eines Ideales beleuchten läßt, nichts Großes und nichts Erhabenes kennt. Die Philosophie einer im Innersten platten Wirklichkeitserfahrung, welche jede Berechtigung des Idealismus leugnet, diese in dem Jahrhundert vielverbreitete Philosophie stand im Hintergrunde des Schelmenromans. Er spöttelt und lächelt über den Menschen und satirisiert ihn mit derselben Ausschließlichkeit, wie der Ritterroman ihn rosarot färbte. Cervantes überwand beide Einseitigkeiten und gab jeder Anschauung das Recht, welches ihr zukam. Der Mensch, wie er ihn darstellt, ist weder ein Schelm, noch ein Amadis. Sancho Pansa, der platte Philister mit dem kleinen Gehirn und dem großen Magen, ist doch . . ein Mensch, Don Quijote, der hirnverrückte Idealist, der von der Wirklichkeitswelt nichts weiß, ist doch . . ein Mensch. Wir lachen über den einen wie über den anderen und gewinnen sie doch lieb, bewundern sie mehr als alle Amadis und Roland. Wir lernen sie lieben und ihren Genius bewundern. Genies sind sie beide in aller ihrer Ärmlichkeit und Niedrigkeit. Auch in der dumpfen Seele, in dem irren Geiste lodert die große Prometheusglut. Auch das Gemeine ist erhaben. Den Menschen zu verstehen gilt es, nicht ihn zu verlachen, noch ihn zu verhimmeln. In jedem erkenne dich selbst, — Sancho Pansa — Don Quijote: Mensch das bist du. Cervantes steht auf dem Boden der Wirklichkeitserfahrung des Schelmenromanes und erkennt ihre Berechtigung an; er hat gelernt, was der Ritterroman nicht wußte und nicht wissen wollte. Aber die Wirklichkeitserfahrung raubt ihm nicht, wie einem Quevedo, den goldenen Idealismus, sondern bestärkt ihn nur in seinem Glauben an das Große und Edle der Menschennatur. Er ist Idealist, wie die Verfasser der Ritterromane, ohne Schönfärber zu sein. Er kennt den Menschen in seiner Gemeinheit und hört nicht auf, ihn zu lieben. Der idealistische und realistische Roman entwickeln sich zu einem neuen, eigenartigen Gebilde: kurz und gut und alles in allem, Cervantes schuf den humoristischen Roman.

Cervantes ist einer der großen Überwinder der Antike, der ein ganz Neues giebt, was diese nicht gegeben hat, noch hat geben können, der auch ein Höheres und Besseres giebt. Weder der Ritter- und der Schelmenroman, noch auch der Schäferroman bedeuteten etwas wirklich Neues in der Geschichte der Kunst. Sie waren alle schon von

Griechen und Römern angebaut. Der Roman der Heliodor und Achilles Tatius gleicht in seinem Kern und Wesen völlig dem Ritterroman, und Mendoza und Quevedo pflügten auf dem Acker, auf dem bereits Petron geerntet hatte. Cervantes aber kommt als ein wahrhaft neuer. Sein humoristischer Roman erwuchs als Frucht an dem Baume des wahren und reinen Christentums, jener Weltanschauung, die über den Trümmern der antiken Welt emporstieg und in Jesus von Nazareth ihren größten Lehrer gefunden hatte. Hellas und Rom sanken in den Staub vor einer edleren Sittlichkeit und vor einem überlegenen Geiste, welcher in jedem Menschen das gleich Menschliche erkannte, das Hohe erniedrigte und das Niedrige erhöhte, die Fürsten den Bettlern gleich machte und die geistig Reichen den geistig Armen, den Unterschied der Stände, des Besitzes und des Talentes aufhob, wie den Unterschied der Nationen, und alle Lebendigen mit gleicher



Vignette aus der von der Madrider Akademie 1780 veranstalteten Ausgabe des „Don Quijote".

Liebe umschloß. Die Objektivität des hellenischen Geistes hatte sich am reinsten in Homer geoffenbart. Die Naivetät verlieh der Homerischen Dichtung ihren unvergänglichen, noch heute unzerstörten Zauber, und diese Naivetät war nichts als Objektivität, die eines kindlichen Geistes, welcher an den großen Erkenntnis- und Rätselfragen des Daseins stillschweigend vorüberging, sie in ihrer ganzen Tiefe noch nicht erfaßt hatte und vom Schmerz, vom Pessimismus noch nicht berührt war, nicht von dem brutalen Egoismus, wie ihn eine reichere und entwickeltere Kultur entstehen läßt, weil er die beste Waffe im Kampfe ums Dasein zu sein scheint. Der Humor des Cervantes und der neuen europäischen Völker, diese Blüte einer über dem Daseinskampf und dem Egoismus erhabenen Weltanschauung der Objektivität, ist nichts als die durch die Erkenntnis hindurchgegangene Naivetät Homers. Die Naivetät erhöhte sich zum Humor, erhöhte sich, weil sie eine reichere und tiefere Welterkenntnis aufgenommen hatte, das Bewußtsein des Leidens und der Schmerzen. In der Liebe und in der Güte fand der Menschengeist die Kraft, über den Egoismus zu neuer Objektivität emporzudringen.

Die liebevolle Vertiefung in den Anblick des Menschen gab Cervantes die Kraft, noch in anderer Richtung die Entwickelung der Poesie entscheidend zu fördern. Er steht im ausgesprochenen Gegensatz zu dem in der Betrachtung seines Ichs versunkenen Dante, und indem er dessen subjektiver seine objektive Kunst entgegenstellt, gelangt er in das neue Land, das Shakespeare völlig eroberte. Auch der Schelmenroman kannte wie der Ritterroman nur stehende Typen; der Schelm war gleichwie der ritterliche Held eine Abstraktion, eine Maskenfigur in der großen Komödie des Lebens. Denn auch der Schelmenroman richtete noch nicht all seine gesammelte Aufmerksamkeit auf die Darstellung des Menschen, sondern entrollte genau wie der alte phantastische Roman den bunten Farbenteppich der Handlung. Er wollte von witzigen Gaunerstreichen, von Betrügereien und Foppereien erzählen, und der Mensch blieb noch immer die Gelenkfigur, über welche bald dieses, bald jenes Gewand geworfen wird. Das Gewand machte die Hauptsache aus. Im „Don Quijote" sind die Reste der alten Kunst noch überall sichtbar, aber deutlich sichtbar ist auch die neue Kunst, welche den Menschen entdeckt hat, in erster Linie von dem Menschen erzählen will und Handlungen nur berichtet, damit aus ihnen ihr Seelenleben klar wird.

In seinem „Don Quijote" und in seinem „Sancho Pansa" gab Cervantes der Weltlitteratur Charaktergestalten, Einzelpersönlichkeiten in einer Mannigfaltigkeit, wie sie weder die Antike noch das Mittelalter, weder Sophokles noch Dante geschaffen hatten, lebendige Wesen von Fleisch und Blut, die um ihrer selber willen vorhanden sind. Der Charakter und nicht die Handlung, nicht die Idee stehen im Mittelpunkte des Kunstwerkes. Wir haben gesehen, wie das Jahrhundert der Renaissance, wie Ariost die Menschheit gelehrt haben, wieder rein ästhetisch die Welt zu betrachten, wie in dieser Zeit statt des Himmels und der Hölle die Erde in den Gesichtskreis der Kunst eintrat. Die Italiener brachten die Landschaftspoesie, Cervantes that zu gleicher Zeit mit Shakespeare den ersten Blick in das Seelenleben, in den Charakter des Menschen hinein. Was waren das für Geheimnisse, die in uns steckten? Der große Mediziner Vesalius schnitt zum erstenmal den Leib des Menschen auf, und die Anatomie war begründet, Cervantes führte sein Messer in das Geistesleben hinein. Einzelwesen schlichter, alltäglicher Wirklichkeit waren die Gestalten, die er schuf, aber sein Genie erhöhte die alltägliche Wirklichkeit und machte sie zum vollkommenen Weltbild; in dem Gegensatz von „Don Quijote" und „Sancho Pansa" verkörperte sich der ewige Gegensatz von Idealismus und Realismus. „Der Wert dieser dichterischen Großthat vollendet sich durch die Art, wie die notwendige Zusammengehörigkeit beider Einseitigkeiten fortwährend aufdämmert, und durch die heitere Ironie, die über beiden schwebt, wenn der Idealist mit seinen edlen Plänen und großen Gedanken die Wirklichkeit verkennt und an



Don Quijote und Sancho Pansa.
(Nach einem Kupferstich der 1780 von der Madrider Akademie veranstalteten Ausgabe des Don Quijote.)

ihr scheitert, der Realist aber doch ihm und seinen Ideen folgen, die Kämpfe der Geschichte mit ihm bestehen, die Schläge des Schicksals mit ihm teilen muß."

In ernstesten Lebenskämpfen rang sich Cervantes zu der geistigen und künstlerischen Höhe, die er erreicht hat, empor. Geboren ward er wahrscheinlich am 9. Oktober 1547 zu Alcala de Henares. 1568 wegen eines Streithandels ausgewiesen, kam er nach Italien, kämpfte 1571 bei Lepanto mit und erlitt schwere Verwundungen; die linke Hand wurde ihm verstümmelt, der Arm gelähmt. Dennoch begleitete er Don Juan d'Austria auch ferner auf seinen Zügen gegen Tunis, Goleta und Genua. Als er sich 1575 auf der Heimfahrt nach Spanien befand, fiel das Schiff in die Gewalt eines algierischen Kreuzers. Fünf Jahre lang schmachtete er zu Tunis in der Sklaverei, unermüdlich in der Ausführung verwegenster Befreiungspläne; nur solange der spanische Einarm wohl versichert sei, so äußerte der Dey von Tunis, fühle er sich im sicheren Besitz seiner Stadt, seiner Schiffe und Reichtümer. Cervantes diente nach der Befreiung einige Zeit hindurch bei den spanischen Regimentern in Portugal und trat 1584 mit einem litterarischen Erstlingswerk, dem Schäferroman „Galatea", an die Öffentlichkeit. In demselben Jahre verheiratete er sich und wandte sich nach Madrid. Er schrieb dort eine Reihe Schauspiele, von denen sich nur das „Leben in Algier" und das bedeutsame Trauerspiel „Numancia" erhalten haben.

Als Dramatiker bezeichnet er die Höhe der zwischen Lope de Rueda und Lope de Vega liegenden Entwickelung. Die glänzenden Erfolge des letzteren bestimmten ihn, der Bühne zu entsagen, und er trat von neuem in den Staatsdienst ein und wurde beauftragt, rückständige Abgaben von den Städten des Königreichs Granada einzuziehen. Man verdächtigte jedoch seine Redlichkeit und nahm ihn 1597 sogar in Untersuchungshaft. Jahre hindurch dauerten die Belästigungen der Rechnungskammer. Im Gefängnis von Sevilla wurde vielleicht der „Don Quijote" begonnen, dessen erster Teil 1605 zum erstenmal an die Öffentlichkeit trat. Von 1596 bis 1600, vielleicht bis 1603 lebte er in Sevilla, dann in Valladolid, siedelte 1609 nach Madrid über und trat im folgenden Jahre einer frommen Brüderschaft bei. 1613 erschienen seine „Musternovellen", das Bedeutendste, was er nächst dem „Don Quijote" geschaffen, 1614 die „Reise nach dem Parnaß", eine vortreffliche Schilderung der damaligen Litteraturverhältnisse in Versen, 1615 eine Sammlung von acht neuen dem Lope nachgeahmten Schauspielen und acht kleineren Dramen, den köstlichen „Zwischenspielen", sowie der zweite Teil des „Don Quijote". Er starb im Todesjahre Shakespeares, am 23. April 1616. Ein Jahr nach seinem Tode gab seine Gattin den Roman „Persiles y Segismunda" heraus, ein Werk in dem Geschmack des spätgriechischen Romanes, das nur in Einzelheiten den Stempel Cervantes'scher Eigenart an sich trägt.

Die Poesie der Portugiesen.
Luis de Camoens.

Ein tapferer Krieger im Kampf gegen die Mauren, ein schlauer und vorsichtiger Politiker in den Beziehungen zu seinem Schwiegervater Alfonso VI. von Kastilien, hatte der burgundische Graf Henrique (1094/95—1114), der Begründer der portugiesischen Monarchie, das ihm als Lehn erteilte Land zwischen Minho und Douro zu einer selbständigen Herrschaft gemacht. Auch die Bewohner dieser Landschaft lagen wie all die anderen Christen der Pyrenäischen Halbinsel in langer, ununterbrochener und blutiger Fehde mit den Mauren im Süden, denen sie 1250 die letzten Besitzungen in Algarbien diesseits des Meeres entrissen. Die Geschichte dieser Zeit schmückte die dichterisch gestaltende Volksphantasie mit mancherlei Sagen und Legenden aus, welche einige Jahrhunderte später in dem großen Nationalepos des Camoens für die Dauer künstlerisch ausgeprägt wurden, aber vielleicht auch schon im 12. und 13. Jahrhundert in der Form von Heldenliedern im Volksmunde lebten. Gewiß besaß das Volk damals auch seine Lieder und Gesänge, in denen es seine häuslichen Freuden und Leiden zum Ausdruck brachte, aber erhalten hat sich aus dieser ganzen Zeit keine Dichtung großen oder kleinen Umfangs in portugiesischer oder galizischer Mundart. Eine Privatnotiz und eine öffentliche Urkunde vom Jahre 1192 sind deren älteste prosaische Denkmäler. Nach der Niederwerfung der Mauren konnte sich das Land mit größerem Eifer als bisher der Pflege von Ackerbau, Handel und Gewerbe, von Wissenschaft, Kunst und Dichtung zuwenden, wenn's dabei auch nicht an feindlichen Zusammenstößen mit dem Nachbarreich Kastilien fehlte, dem man zu anderen Zeiten im Kampf gegen die Mauren hilfreich zur Seite stand. Der friedliche und milde König Diniz (geb. 1261, regierte von 1279—1325), der Begründer der Größe Portugals, der Stifter der Universität Lissabon, deren Sitz mehrmals zwischen Lissabon und Coimbra wechselte, übertraf an Sorge für die geistige Hebung des Volkes alle seine Vorgänger und Nachfolger und nahm auch den ersten Rang ein unter den zahlreichen höfischen Kunstdichtern, welche an seinem eigenen Hofe, wie unter Alfonso III. und Alfonso IV. die bekannte ritterliche Lyrik im Geschmack der Provençalen pflegten. In drei Handschriften, etwa zweitausend Lieder und ungefähr hundertundachtzig Dichternamen umschließend, haben sich die Denkmäler dieser Poesie erhalten. Neben den sklavischen Nachahmungen der Südfranzosen, welche bei weitem vorwiegen, trifft man da auch auf sehr schlichte und einfache volkstümliche Klänge, auf eine ziemlich rohe und einförmige, ärmlich aussehende Kunst, voll von Wiederholungen und durch die parallelistische Gliederung des Gedankens besonders gekennzeichnet, in der sich vielleicht die Formen der alten keltiberischen Poesie erhalten haben. Diniz selber dichtete zahlreiche Lieder dieser Gattung. Ritterromane aus

dem Grals- und Artussagenkreis, aus den Sagenkreisen des Altertums in ungebundener Rede verbreiteten sich in den darauffolgenden Jahrzehnten, während die Lyrik verstummte. Nur wenige Namen werden genannt, darunter auch ein Ahne des Sängers der Lusiaden, Vasco Perez de Camoens, der um 1370 lebte, und der schon unter den spanischen Dichtern erwähnte Macias der Verliebte, welcher auch in galizischer Mundart einige Lieder abgefaßt hat. Sie nehmen eine Mittelstellung ein zwischen der Kunst, wie sie am Hofe des Königs Diniz und der am Hofe König Manuels blühte.

Im 15. Jahrhundert eroberte sich Portugal das Meer, griff in wiederholten Kriegszügen die Mauren in Afrika selber an und sandte seine Schiffe die Westküste des geheimnisvollen Erdteiles hinab, um Abessynien, jenes märchenhafte Reich des Priesterkönigs Johannes, zu entdecken, von dem seit der Mitte des 12. Jahrhunderts die wunderbarsten Fabeln im Abendlande umherliefen. Madeira und die Azoren wurden entdeckt, das grüne Vorgebirge erreicht und 1471 der Äquator überschritten, und wiederum 15 Jahre später fuhr Bartholomeu Dias, vom Sturme fortgetrieben, um das Kap der guten Hoffnung herum. An den Entdeckerthaten, welche endgiltig die letzten Fesseln der mittelalterlichen Weltanschauung zersprengten, war Portugal mit in erster Linie beteiligt. Vasco da Gama löste das große geographische Problem, das Columbus nach Amerika geführt hatte, und fand den Seeweg nach Indien, kurz vor Ausgang des Jahrhunderts, welches wie kein anderes ruhmreich in der Geschichte des kleinen Landes verzeichnet steht. In den Tagen Johanns II. (1481—1495), der mit blutiger Strenge die Macht des Adels brach, und Manuels I., des Glücklichen (1495—1521), stand Portugal auf der glänzendsten Höhe seiner Macht, von der es freilich, krankend an seiner Größe, rasch wieder hinabstürzen sollte.

Vorher hatte es alle Genüsse des ungeheuren Reichtums ausgekostet, welches aus den neuerschlossenen Ländern nach dem großen Welthafenplatz Lissabon zusammenströmte. „Hafen, Schiffswerfte, Straßen, Gehöfte, Marktplätze, Kaufhallen entrollten ein packendes, wechselndes Bild menschlichen Thuns und Treibens. Aus allen Himmelsstrichen überströmte zu Tausenden allerlei Volk, verschieden in Farbe, Sprache und Tracht, auswärtige Großhändler, gelehrte Forscher, neugierige Fremde, auswanderungslustige Burschen, wettergebräunte Schiffer, narbenbedeckte Krieger, fahrende Leute, lungerndes Gesindel, fremdländische Sklaven den Welthandelsplatz am Tejo. Lissabon glich einem immerwährenden Jahrmarkte; tagtäglich bot es Wunderdinge zum Kauf und stellte Seltsamkeiten zur Schau." (Storck. Louis de Camoens' Leben.) Die höfische Lyrik, welche in der Sonne dieser Tage und an der Gunst Johanns II. und Manuels heranreifte, ist allerdings nur eine Kunst der höheren Gesellschaft, des geistreichen Spielens und der Unterhaltung, durchaus Nachahmung und Abklatsch der spanischen Poesie, wie sie sich in Baena's „Cancionero" vorfindet. Garcias de Resende sammelte die

Erzeugnisse dieser Kunst in seinem „Allgemeinen Liederbuche", das 1516 zu Almeisich und Lissabon gedruckt wurde. Die spanische und portugiesische Poesie sind sich in dieser Zeit aufs allernächste verwandt und gehen vielfach ineinander über. Die größten gehören beiden Litteraturen an: Meister Gil Vicente, der anmutige Schöpfer des nationalen Lustspiels, und Francisco de Saa de Miranda, welcher in seiner Jugend der herrschenden kastilisch-portugiesischen Richtung huldigte, dann aber als Schüler Juan Boscans und Garcilaso's de la Vega die italienisch-portugiesische Schule begründete und dem Klassicismus, sowie dem Petrarchismus sich ergab. Antonio Ferreira (1528—1569) eiferte gegen diese zweisprachigen Poeten und erklärte feierlich, nur in der Mundart seines Heimatlandes dichten zu wollen: im übrigen einer der pedantischen Klassicisten, ein portugiesischer Trissino, unbedingter Anhänger der akademischen Renaissancepoesie Italiens, der in seinen Oden und Episteln Horaz nachahmte und die erste Tragödie nach antikem Muster dichtete. Ihre Heldin ist natürlich Ines de Castro, die vielbesungene unglückliche Geliebte Pedro's I., die unter Mörderhänden fiel.



Luiz de Camoens.
Idealbildnis.

1525 oder 1524, im Todesjahre Vasco da Gama's, erblickte Luiz Vaz de Camoens zu Lissabon oder zu Coimbra das Licht der Welt und 1580, im Todesjahre der Selbständigkeit Portugals, schloß der gefeiertste Sänger seines Volkes für immer die Augen. Der Geist eines der größten und erfolgreichsten Helden des portugiesischen Volkes umschwebte seine Wiege, und noch durfte jeder die Macht des Reiches als eine unerschütterliche bewundern, als der Knabe heranwuchs. Aber mehr und mehr häuften sich die drohenden, Untergang bedeutenden Wolken, bergab rollte der Siegerwagen Portugals, um schließlich zu zerschellen. In tiefer, schmerzlicher Resignation nahm der Dichter Abschied vom Leben und von seinem Volke, „nicht unverschämt genug, so großen Leiden zu widerstehen". Und so sehr hing er seinem Vaterlande an, daß er sich nicht begnügte, in ihm, sondern auch mit ihm zu sterben, wie er auf dem Totenbette in seinem wahrscheinlich letzten Briefe selber niederschrieb. Er lebte in einer Zeit, die noch erfüllt war von den jungen und frischen Erinnerungen an die glänzendste Ruhmeszeit, und mit patriotischem Stolze erglühte er für die Größe seiner Heimat; aber wie Homer ein rückschauender Dichter, der eine schöne Welt in Trümmer gehen

sieht, fühlte er sich von tiefem Schmerz, von Zorn und Ingrimm durchdrungen, weil er zugleich auch in einer Zeit des Verfalles und jähen Niederganges lebte. So liegt ein trüber Schleier der Wehmut ausgebreitet über den sonnigen Geschichtsgemälden, in denen er den Ruhm Portugals verkündete, und in die lustigen Siegesfanfaren klingt ein dunkler Ton der Klage hinein. Der Stolz und die Freude sowohl wie der Schmerz, die Hoffnung, es könne doch wieder besser werden, und die Enttäuschung machten ihn zu einem vaterländischen Sänger, und seine Dichtung gewann dadurch an Farbe und Empfindung, an einer künstlerischen Mannigfaltigkeit, welche dem nur klagenden oder nur triumphierenden Patrioten versagt bleiben müssen. Auf dem Meere hatte Portugal seine großen Siege errungen, Entdeckungsfahrten machten seinen herrlichsten Ruhmestitel aus. In Afrika und Asien hatte es seine Fahne entfaltet. Der nationale Dichter dieses Landes war denn auch ein Seemaler, ein Sänger der kolonialen Eroberungen, der alles zusammenfaßte, was die Zeit des Columbus, des Vasco da Gama und Magelhaes tief aufgeregt hatte: die Erschließung des Oceans, eines neuen Erdteils und weit entlegener fremder Länder, — all die abenteuerliche Reise- und Conquistadorenlust des Jahrhunderts. Und Conquistadorenblut rollte auch in den Adern Camoens selber. Mit dem großen Entdecker Vasco da Gama war er verwandt, sein Großvater hatte an dessen Seite die erste Reise nach Indien mitgemacht, und auch der Vater des Dichters führte ein bewegtes Seefahrerleben. Als Jüngling kämpfte der Dichter in den Jahren zwischen 1546 und 1549 in Afrika und auf dem Meere gegen den Halbmond und verlor dabei, wahrscheinlich in einem Seegefecht unweit Ceuta, sein rechtes Auge. Ein Duell zog ihm Gefängnisstrafe zu (von Mai 1552 bis März 1553), und in der Haft entwarf er vielleicht den Plan zu seinen „Lusiaden". Jedenfalls hatte er schon einige Gesänge dieses Epos vollendet, als er sich, kaum dem Kerker entronnen, als einfacher Soldat nach Indien einschiffte. 16 Jahre lang führte er in Asien ein abenteuerliches und bewegtes, kriegerisches Leben; in einer Felsengrotte bei Macao, die noch heute gezeigt wird, beendigte er die ersten sechs Gesänge seiner „Lusiaden", litt 1558 an der Mündung des Mekong Schiffbruch und rettete nichts als das nackte Leben und die Handschrift seiner Dichtung, die er schwimmend durch das Wasser trug. Von China nach Goa zurückgekehrt, wurde er wegen seiner Amtsverwaltung in Macao in Untersuchungshaft gezogen, aber wahrscheinlich freigesprochen und vollendete in den nächsten Jahren in schwieriger materieller Lage sein Epos. 1567 trat Camoens die Heimfahrt nach Europa an, ward unterwegs zwei Jahre lang, weil er keinen Heller in der Tasche besaß oder infolge von Krankheit, auf Mozambique festgehalten und landete erst am 7. April 1570 wieder auf dem Boden des heißersehnten Vaterlandes. Schwere Jahre lagen hinter ihm, Jahre des Elends, des Hungers, der Enttäuschungen, ernster Gefahren

und großer Arbeit, schwere Jahre der Krankheit und Entbehrungen lagen noch vor ihm. 1572 erschienen die später so vergötterten „Lusiaden“, ohne daß sie besonders großes Aufsehen erregten, und nur langsam verbreitete sich ihr Ruhm über die Heimat hin. Der Dichter bezog vom Könige einen Gnadensold von 15 000 Reis, im Deutschen klingt's etwas bescheidener, etwa 75 Mark jährlich, als Lohn zunächst für seine Dienste in Indien, dann auch zur Aufmunterung seines Talentes, für die damalige Zeit immerhin genug, daß er leidlich sich durchschlagen konnte. Die rührende Erzählung von dem javanischen Sklaven, der für ihn betteln gehen mußte, gehört in das Reich der Fabeln. Die Niederlage der Portugiesen bei Alcazar Quivir (4. August 1578) verdüsterte seine letzten Jahre, und er starb in dem großen Unglücksjahre 1580 am 10. Juni, wahrscheinlich an der großen Pest, welche damals das Land durchzog. Ein Barfüßer-Mönch reichte ihm die Sterbesakramente und schrieb in das Lusiaden-Exemplar, das ihm der sterbende Dichter, das einzige, welches er besaß, überreichte, die ergreifenden Worte: „Traurigeres kann es nicht geben, als einen so großen Genius im Elende zu sehen. Ich sah ihn sterben in einem Hospital zu London. (Lissaboner Stadtviertel.) Er hatte kein Leichentuch, um sich zu bedecken. . . .“

OS LVSIADAS
DE LVIS DE
CAMÕZS.

Canto Primeiro.


S armas, & os barões
aßinalados,
Que da Occidental praya Lusi
tana,
Por mares, nunca de antes nauegados,
Passaram, ainda alem da Taprobana,
Em perigos, & guerras esforçados,
Mais do que prometia a força humana.
Entre gente remota edificaram
Nouo Reino, que tanto sublimàram:

2

E tambem as memorias gloriosas
Daquelles Reis, que foram dilatando
A Fee, o Imperio, & as terras viciosas
De Africa, & de Asia, andarã deuastãdo
E aquelles que por obras valerosas
Se vão da ley da Morte libertando.
Cantando espalharey por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho & arte.
A Cessem

Faksimile der ersten Seite der „Lusiaden“ des Camoens nach der von Manoel de Lyra zu Lissabon veranstalteten Ausgabe vom Jahre 1597.
Dieses ist die sechste Ausgabe der „Lusiaden“; die erste erschien 1572.

Die „Lusiaden“ sind das dritte große Epos des 16. Jahrhunderts, welches, aus der Hand eines reichbegabten Dichters hervorgegangen, die

Bestrebungen und Stimmungen einer großen, neuen Zeit monumental zusammenfaßt und erreicht, was hundert andere Poeten in denselben Jahrzehnten erstreben: die Darstellung von Ereignissen der nationalen Geschichte, der Geschichte der Gegenwart. Camoens dichtete das Seefahrerepos eines Jahrhunderts und eines Volkes, welches durch Seefahrten einen bleibenden Ruhm sich errungen hatte, er dichtete das Epos der ganzen Thaten- und Abenteuerlust, des Mutes und der Wagehalsigkeit, der männlichen Kampfesfreude, des vaterländischen Stolzes, der Kriegstüchtigkeit und des Glaubenseifers. Er ist aus härterem Stoff geformt als Ariost und Tasso und trägt in seinen Händen neben der Leier das Schwert. Er besitzt weder den Epikuräergeist Ariosts, noch die frauenhafte, weiche, sentimentale Natur Tasso's; er schreibt nicht für einen erlesenen Kreis von Feinschmeckern und auch nicht für eine politisch-resignierende, ermattete Nation, sondern wie ein Krieger und wie ein Tyrtäus für ein selbstbewußtes, stolzes Volk, das sich noch auf der Höhe seiner Macht fühlt, für das ganze Volk, für die Edelleute wie für den Plebs, für die Könige und für die Bürger, für die Krieger wie für die Kaufherren und Gelehrten. Ariost, aber auch Tasso werden mehr durch die Art und Weise, wie sie den Stoff behandeln, zu nationalen Künstlern, Camoens ist ein solcher nicht nur durch das „Wie", doch noch mehr durch das „Was" seiner Dichtung. Er ist ein nationaler und zugleich ein patriotischer Poet, der durch das rein Äußerlich-Stoffliche schon als vaterländischen Sänger sich erweisen will. Er behandelt in seinen „Lusiaden" die große Entdeckungsfahrt Vasco da Gama's, aber der Stoff wird unter der belebenden Sonne seines Geistes noch fruchtbarer und wächst sich weiter zu einem umfassenden Epos der Geschichte Portugals aus. In geschickt eingeflochtenen Episoden erzählt der Dichter von allen bedeutenden Männern und Thaten seines Volkes, und so hat er ein Recht dazu, sein Epos „die Portugiesen" zu benennen, „die Lusiaden", die Nachkommen des Lusos, des alten, fabelhaften Ahnherrn der Nation. Camoens kam näher als Ariost und Tasso an Homer heran, weil er soviel mehr als jene im innersten Herzen ein Realist war. Er verläßt die Gefilde der romantischen Phantasielust und will nicht bunte, trügerische Fabeleien von Roland und sonstigen Märchenhelden bieten, sondern geschichtliche Wahrheiten erzählen und von Wirklichkeitshelden berichten. Er flüchtet nicht, wie die Italiener, in eine fremde Welt und in die Vergangenheit hinein, sondern sucht die unmittelbare Gegenwart auf und stellt sich mit festen Füßen auf den Boden seiner Heimat. Das war zunächst ein großer Vorteil für ihn, und er hätte dem romantischen Epos Ariosts und Tasso's wohl ein wesentlich anderes, neues und bedeutsameres Epos entgegenstellen können, ein wahrhaft realistisches Epos, realistisch wie der Roman des Cervantes und das Drama Shakespeares. Aber er rang sich als Künstler zu so wirklicher Eigenart und Ursprünglichkeit nicht empor; er ver-

mochte nicht das Joch der Italiener noch das der Antike wirklich abzuschütteln, und der Realist in ihm erlag der Schulweisheit der gelehrten akademischen Poeten und den Einwirkungen der herrschenden romantisch-phantastischen Kunst. Damit kam in seine Dichtung ein Zwiespalt hinein. Er ist seiner eigentlichen Natur nach nüchterner, rationaler und weit mehr Wirklichkeitsdarsteller als Ariost und Tasso, und das phantastische Element, das er in sein Epos einführte, dem Geschmack der Zeit huldigend, nimmt sich in seiner „Wahrheitswelt" ziemlich fremdartig aus und verschmilzt mit ihr bei weitem nicht so organisch, wie das bei jenen der Fall ist. Die italienische Romantik konnte, kraft ihres ganzen künstlerischen Wesens, die Elemente der klassischen Mythologie ruhiger in sich aufnehmen als der romantisch angeflogene Realismus des Portugiesen. In der Fabel- und Wunderwelt jener störte er lange nicht so sehr, wie in der Gegenwartswelt des Camoens. Wenn dieser, wie Homer und Vergil, den ganzen griechisch-römischen Götterstaat aufbietet und für und wider seinen Helden streiten läßt, wenn Bakchus Vasco da Gama in allerhand Gefahren stürzt, weil er fürchtet, daß der Ruhm seines indischen Zuges durch ihn verdunkelt werde, so sehen wir in dieser frostigen Maschinerie nur das Unvermögen, den Stoff selbständig und neu anzufassen. Camoens selber mochte fühlen, daß seine vom Menschenwahn erdachten Saturn, Vulkan, Jupiter, Juno und Venus in sein christliches Weltsystem nicht recht hineinpaßten. Es sind für ihn nur Wesen der Phantasie, Fiktionen und schemenhafte Gebilde, zu nichts weiter gut, „als um den poetischen Stil zu schmücken", wie die geistliche Censur im Sinne des Dichters sich aussprach. Aber damit bekennt der Dichter auch mittelbar, daß dieser Schmuck etwas äußerlich angehängtes ist, eine leere Herkömmlichkeit, ein Opfer der Schule und der Mode dargebracht.

Die etwas trockene Natur dieses Künstlers verrät sich in der zum Teil chronikartigen, dürren Aufzählung der Ereignisse der portugiesischen Geschichte; der Patriot, mehr als der Künstler, kommt hier vielfach zu Wort, und die schwärmerische Begeisterung der Portugiesen für ihren göttlichen Sänger kann nur halb von einem Fremden geteilt werden. Aber der männliche, thatkräftige Geist, der in dem Ganzen waltet, die Größe der Gesinnung, die Kraft, Fülle und Mannigfaltigkeit der Empfindungen, der bei aller Romantik doch immer hervorbrechende realistische Geist geben der Dichtung einen besonderen Wert und machen sie zu einer eigenartigen Erscheinung unter den Epen des Renaissancezeitalters. Vor allem verrät die Landschaftsmalerei und die Schilderung des Meeres den scharfen und klaren Beobachterblick eines Realisten, dessen naturwissenschaftliche Exaktheit selbst ein Alexander von Humboldt bewunderte.

Über seiner erzählenden Dichtung hat man seine Lyrik vielfach vergessen. Nur in Deutschland wurde man ihr mehr gerecht: „Ein Lyriker

von Gottes Gnaden", sagt Bernhard ten Brink. — Schlegel fand in seinen Sonetten, Kanzonen und Idyllen Anmut und tiefes Gefühl, das Kindliche, Zarte, alle Süßigkeit des Genusses und die hinreißendste Schwermut, alles in einer Reinheit und Klarheit des einfachen Ausdrucks, dessen Schönheit nicht vollendeter, dessen Blüte nicht blühender sein könnte, und noch deutlicher heißt es bei Storck, dem Biographen und Übersetzer Camoens': „Er überragt nicht bloß sämtliche Lyriker des 16. Jahrhunderts, welcher Nation sie auch angehören, durch die Menge, Mannigfaltigkeit und Bedeutung der einschlägigen Gedichte, sondern er steht Schulter neben Schulter mit den größten Lyrikern aller Zeiten und Völker in der vordersten Reihe." Immerhin darf man ihn neben Tasso den ersten Lyriker der Renaissanceperiode nennen, und er steht, möchte ich hinzufügen, noch höher als Lyriker denn als Epiker. Auch die „Lusiaden" verraten, oft zum Schaden der klaren, epischen Anschaulichkeit, einen Künstler, der sein Empfinden mehr zum Ausdruck bringen, als lebendig und eindringlich erzählen will. Man vergleiche nur die berühmte Ines da Castro-Episode. Die Darstellung der einfachen Vorgänge hat etwas Unbestimmtes und Verschwommenes an sich und steht weit entfernt von der plastischen, objektiven Kunst Homers, welche das Handeln der Personen, die Scenen selber mit höchster Deutlichkeit dem Hörer vor die Phantasie hinstellt. Laut läßt sich der Lyriker vernehmen; er mischt immer wieder seine Reflexionen, Stimmungen und Empfindungen in die Erzählung hinein und giebt mehr, was er bei den Vorgängen fühlt, als diese selber. Im Mittelpunkte der zwischen Hoffnung und tiefer Trauer schwankenden, bald stürmisch aufjauchzenden, bald entsagenden und sehnsuchtsvollen Liebeslyrik steht die Gestalt der Jugendgeliebten des Dichters, Katharina de Athaide, deren Herz ihm einige Zeit angehörte in der glücklichsten Periode seines Lebens, in jenen Jahren von 1542 bis 1546, von denen er selbst erzählt, daß ihm damals Frauen- und Fürstengunst in reichem Maße zu teil ward. Dann aber traf ihn, unbekannt aus welchen Gründen, die Verbannung, und fern von der Geliebten dichtete er eine Reihe seiner schönsten Sonette und Elegien. In anderen Gedichten findet seine heiße Liebe zur Heimat und zum Vaterlande, sowie seine ernste, religiöse Gesinnung einen beredten Ausdruck, düster und auch wieder von wehmutsvollem Schmerz durchdrungen klingen seine Lieder, die er in seinen vielen Unglückstagen dichtete: das Leben eines ernsten, tüchtigen Mannes, der mit Würde alle Leiden erträgt, stolz und gefaßt allem Unvermeidlichen ins Auge schaut, das Leben eines Menschen, der ein starker Kämpfer war, zieht ergreifend und begeisternd in diesen Gedichten vorüber.





Renaissance und Reformation in Frankreich.

Die öffentlichen Zustände Frankreichs im 16. Jahrhundert. Umformung des gesellschaftlichen Lebens unter dem Einfluß der italienischen Kultur. Der Humanismus und die Reformation in Frankreich. Die nationalen Einheitskämpfe und die monarchischen Ideale. Die Litteratur in den Tagen Franz' I. Calvin. Die Hofpoesie und die Freigeisterei. Marot. Margarete von Navarra. Luise Labé. François de Rabelais. Sein Charakter und seine Bedeutung. Die Poesie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Kampflitteratur der Zeit. Die Memoirenschreiber. D'Aubigné. Montaigne. Die Anfänge des Klassicismus in Frankreich. Joachim du Bellay. Ronsard und seine Schule. Die Anfänge des regelrechten Dramas. Jodelle. Die Satiriker. Die Satire Ménippée. Mathurin Regnier.



Die französischen Ritter, welche 1494 unter Karl VIII. erobernd in Italien eingedrungen waren, erblickten dort staunend eine überlegene Kultur und standen verlegen einer aristokratischen Gesellschaft gegenüber, welche stolz auf ihr griechisches und lateinisches Wissen, auf ihre gelehrte Bildung und Geistesfreiheit auf die Fremden wie auf Barbaren herabblickte. Wie viel mehr Feinheit und Eleganz beherrschten hier die Formen des geselligen Verkehrs, welch ein Zauber lag in dem Form- und Schönheitskultus, den man mit so großer Leidenschaft pflegte. Spöttisch lächelte man über die mittelalterlichen Anschauungen, die ihnen noch als die höchsten galten, über ihre Kenntnisse, Moralbegriffe und Sitten, und ohne Fragen wußten diese Italiener mehr als sie und führten ein ganz anders behagliches Dasein. Herrlicher sahen die Paläste aus, köstlicher geschmückt die Innenräume, Kunstwerke überall, prachtvolle Geräte, geschmackvoller Reichtum und Luxus. Und welch eine belebende Rolle spielte die Frau in dieser Gesellschaft, die feingebildete Frau, welche mit den Männern über jede Frage der Kunst und Wissenschaft reden konnte und durch die Anmut ihres Wesens alles mit neuen Reizen verschönte. Sie war nicht mehr die

erhabene Herrin der ritterlichen Welt, die über den Wolken thronende Madonna, der man nur mit steifer Ehrerbietung nahen durfte, sondern die vertraute Freundin und die Geliebte, die nächste und unmittelbarste Verkörperung des Schönheitsideals der Zeit, der Ideale der Weltlust und Weltfreude. Die Italiener wurden die Lehrer der Franzosen, italienische Gelehrte und Künstler kamen nach Frankreich und an den Hof Ludwigs XII. und verbreiteten den Geschmack an dem Neuen, und die Damen des Hofes und der aristokratischen Gesellschaft fangen an, jene glänzende Rolle zu spielen, die sie seitdem dauernd in der französischen Geschichte behauptet haben. Unter der Regierung des prachtliebenden, ritterlichen Franz I. (1515—1547), dessen lebendiger Geist, dessen feine Bildung die Ideale der neuen Zeit mit warmer Begeisterung erfaßte, setzte sich die Kultur der Renaissance auch in Frankreich herrschend auf den Thron.

Von Italien herüber war der Humanismus mit all seiner Pracht und Macht, mit all seinen Idealen und Gestalten gekommen; von Deutschland wehte es stürmischer herüber, und das Gewitter der Reformation entlud sich in gewaltigen Schlägen auch über Frankreich. Streitschriften voll heißer Beredsamkeit und glühenden Hasses regen die Leidenschaften auf, und der finstere Calvin stellt sich an die Spitze der protestantischen Bewegung. Eine Litteratur des Kampfes und der blutigen Bürgerfehden, welche das Land zerreißen. Wie in Deutschland, vermischte sich der religiöse mit dem politischen Parteifanatismus und drängte die Nation an den Abgrund des Verderbens. Aber der praktische, nüchterne Sinn, der gesunde Menschenverstand des französischen Volkes ließ dieses zur rechten Zeit sich besinnen. Die Vernunft gewinnt die Oberherrschaft über die Leidenschaft. Das nationale Empfinden ist stärker als das religiöse, der Staat wichtiger als die Kirche, und die Ruhe auf der Erde zieht man der Ruhe im Himmel vor. In Deutschland war's umgekehrt. Hier drängten die religiösen Interessen alle anderen in den Hintergrund, und die religiöse Begeisterung, die Glaubensglut und Innigkeit, welche nicht nach den Folgen fragte, Vaterland und Nationalität der Kirche hintansetzte, beschwor den dreißigjährigen Krieg herauf. Deutschland versank in die Barbarei und ging auf lange Zeit hin all seines politischen Ansehens verlustig. Frankreich besaß die Staatsklugheit voraus, dachte wie Heinrich IV.: „Paris ist eine Messe wert" und opferte seine protestantische Gesinnung auf dem Altar des Nationalbewußtseins. Es eroberte sich im Rate der Nationen die führende Stellung. Hier hatte sich der aufgeklärte und freisinnige Humanismus mit all seiner Skepsis und religiösen Gleichgiltigkeit nicht wie dort von den reformatorischen Bestrebungen verdrängen lassen. Er behauptete neben ihnen seine Macht. Was bedeutete diesen Humanisten der Gegensatz zwischen Protestantismus und Katholicismus? Sie verlangten nur das eine, daß man ihnen ihre Kreise nicht störe, sie waren nur ergrimmt über die lauten Worte der



ant de malheur que vous perdre de veue
Na merite vostre mieulx que congneue
Vous le scavez Amye, Et je le sentz
Car Jay perdu en tous effectz le sens
Fors vous aymer et servir et complaire
Vous asseurant que iamais a laffaire
Ne trouverez ma bonne voulente
Quelque travail qui me soit presente
Je scay tresbien que la longueur du temps
A le pouvoir de nous Rendre contentz
Et que le mal que souffrons maintenant
Redoublera nostre contentement
Quant Jauray lheur de vous pouvoir Revoir
Et vous monstrer mon honneste vouloir
Mais si fault il qua ceste heure commance
De me douloir de vostre longue absence
Congnoissant bien que ie nay merite
En vous aymant avoir adversite
Las si le cueur de ceulx qui ont puissance
De vous donner tresbriefve delivrance
Pouvoyent savoir quelle est nostre amytie
Je croy pour vray quil en auroit pitie
Et que si tost ne vous voulsissent remectre
En ce Royaulme ou vous estes le maistre
Ilz cuideroient au moins men advertir
Par charite pour me faire mourir
Aymant trop mieulx en ce jour trespasser
Que sans vous veoir tant de saison passer
Et pour la fin me vois Recommander
A vous amy plus que deau en la mer
Navez trouve vous suppliant penser
Que mon amour ne faict que commancer

Faksimile einer Seite einer Handschrift der Gedichte Franz' I.

wütend streitenden Kirchenparteien, welche in die Ruhe ihrer Studierstuben hineingellten. Der Humanismus siegte in Frankreich zuletzt über die Reformation, die religiöse Gleichgiltigkeit und Skepsis über die religiöse Begeisterung. Dabei wirkten entscheidend die politischen Bestrebungen mit. Franz I. und sein Nachfolger Heinrich II. hatten das national ausgeprägte Königtum zur höchsten aller Staatsgewalten emporgehoben, auch die Kirche dem Staat unterworfen und den alten Ritteradel zum Hofadel umgeformt. Der Einheitsstaat ging empor, der Partikularismus der Landschaften und der Stände wurde gebrochen. Die Idee des absolutistischen Königtums sucht Raum und Boden zu gewinnen, und in der Brust Franz' I. kämpfen der aufgeklärte, freisinnige Humanist und der absolutistisch gesinnte Regent miteinander. Wie er, schwankten auch seine Nachfolger in der Regierung, ob sie die Partei des Katholicismus oder des Protestantismus erwählen sollten. Von welcher Seite war mehr für die Befestigung und Erweiterung des Königlichen Ansehens zu erwarten? Unter Franz II., Karl IX. und Heinrich III. kommt es zu den blutigsten Bürgerkriegen: die Vorkämpfer der nationalen Einheit und des zur letzten Anstrengung sich aufraffenden Partikularismus, das auf den dritten Stand sich stützende Königtum und der noch einmal sein Glück versuchende Adel ringen miteinander, und die religiösen Ideen helfen am kräftigsten mit, die Leidenschaft zu entfesseln. Zuletzt behalten aber doch die politischen Köpfe die Oberhand. Nichts fühlt man zuletzt so lebhaft als das Bedürfnis nach Ruhe, und die Erkenntnis, daß der monarchisch regierte Staat der beste ist, daß jeder nach seiner Façon selig werden kann, ringt sich durch. Heinrich IV. bekehrt sich um der Politik willen vom Protestantismus zum Katholicismus und verkündet die Duldsamkeit in religiösen Dingen. Das Edikt von Nantes soll die Greuel der Bartholomäusnacht vergessen machen, und der aufgeklärte Herrscher macht durch kluge Verwaltung das Königtum zu einer wahrhaft volkstümlichen Einrichtung, so daß sich im nächsten Zeitraum das liberale zum absolutistischen Königtum ungestraft umwandeln kann.

Die französische Poesie dieses Zeitraums giebt, vom weltlitterarischen Standpunkt aus betrachtet, keinen Anstoß zu neuen Entwickelungen und erzeugt, von Rabelais abgesehen, auch keine bedeutsamere Erscheinung. Man kann flüchtig über sie hinweggehen, weil sie nur die Bestrebungen der italienischen Renaissancedichtung aufnimmt und ohne Eigenart fortführt und wesentlich auch nur die Bestrebungen des pedantischen, gelehrten und strengen Klassicismus der Schule Trissino. Schroffer noch als die italienische Poesie entfremdet sich die französische dem Volk und geht in frostige Gelehrsamkeit und äußerlichen Formalismus auf. Sie schreibt so gut wie ausschließlich für die Kreise der höheren Gesellschaft und legt vornehmlich als Hofpoesie zu Füßen der gekrönten Häupter, der Herren und Damen vom Hofe schmeichlerische Huldigungsverse nieder. Vielleicht sind es die

politischen Kämpfe und inneren Bürgerzwiste, welche eine reichere Entwickelung verhinderten, während andererseits die Ausbildung der Königsmacht und der Gesellschaftsgeist der Franzosen allzusehr eine nur höfische und galante Dichtung förderten. Viel besser steht's dafür um die Prosa, auf deren Gebiet klassische Werke an den Tag treten.

Das Zeitalter Franz' I.
Rabelais.

Mit Franz I. gelangte eine jener feinsinnigen Mäcenasnaturen auf den Thron, welche wie einst Kaiser Augustus, wie die zeitgenössischen Fürsten Italiens der neu aufblühenden Kunst und Wissenschaft reiche Ehren zu teil werden ließen und Gelehrte und Künstler unter ihren besonderen Schutz nahmen. Es lief dabei auch ein gut Stück kluger Politik unter. Man verpflichtete sich die führenden Geister der Nation und machte sie zu Hofleuten, die um der lieben Pensionen und Geschenke willen zu vielem schwiegen, was eine in die Opposition gedrängte Litteratur mit bitterem Sarkasmus angegriffen hätte. In der Politik verstand auch Franz I. keinen Spaß, und wehe denen, welche die neuen Ideen gegen Staat und Regierung zu Felde ziehen ließen und noch etwas mehr als Hofleute sein wollten. Dieser Vater der Wissenschaft, dieser große Beschützer der Künste, welcher das Collège de France begründete und trotz des Widerspruchs des Parlaments und der Sorbonne das neuere Studium des Lateinischen, Griechischen und gar des Hebräischen lebhaft förderte, aus allen Ländern die Jünger der humanistischen Wissenschaft an seinen Hof berief, — derselbe Franz I. schuf auch die Censur und verbot bei Todesstrafe den Druck eines Buches, das nicht seine Bewilligung gefunden hatte. Die Scheiterhaufen der Ketzer beleuchteten die Feste seines Hofes, aber selbst die Protestanten verziehen ihm seine Waldensermorde. „Er hat die Unwissenheit vertrieben," schrieb damals Théodore de Bèze, der Freund und Schüler Calvins, „welche der Wahrheit die Wege versperrte, das Hebräische, Griechische und Lateinische und die wahren Wissenschaften zu Ehre gebracht, so daß die reine Religion durch diese Thore ihren Einzug halten konnte." Die Frühlingsstürme des Humanismus fegten über das Land hin und zerbrachen die welken Haine der mittelalterlichen Wissenschaft. Der erste Bibelübersetzer, Lefèvre d'Étaples, der Schützling Margaretens von Valois, und seine Schüler Berquin, Roussel und Farel erscheinen auf der Walstatt, behutsame Geister noch, welche aus Furcht ihre protestantische Gesinnung noch verleugnen. In Johannes Calvin, dem Lefèvre d'Étaples

noch im Sterben zurief: „Eurer wird sich Gott bedienen, um das himmlische Königreich in Frankreich aufzurichten“, kam dann der rücksichtslose, keine Furcht kennende Reformator, welcher das Werk Luthers aufnahm. Als die Ketzerverfolgungen Franz' I. ihren höchsten Grad erreicht hatten, schrieb er seine berühmte „Institution de la réligion chrétienne“, das Hauptwerk seines Lebens, mit jener Vorrede an den König, in der er mit flammender Beredsamkeit für die Duldung eintritt, für eine Duldung, welche der finstere Fanatiker freilich selber an Andersgläubigen nicht zu üben vermochte. Calvin gehört der Weltgeschichte an, aber als Prosaiker, der wie selten einer des Wortes mächtig war, besitzt er für die französische Litteratur fast eine gleich hohe Bedeutung wie Luther für die deutsche. Philarète Chasles nennt seine Institution das erste Prosawerk seit den Memoiren des Comines, in welchem die Stärke des Geistes der Sprache eine Energie und Kraft verliehen hat, wie sie nur aus großen Interessen und starken Leidenschaften hervorwachsen. Calvin war, was die Poeten dieser Zeit am allerwenigsten sein mochten, ein Mann und ein Charakter, keine Höflingsnatur, wie all diese humanistischen und aufgeklärten Geister, die zu Nérac am Hofe Margaretens von Valois, wohl die alte Kirche verspotteten und doch nicht den Mut fanden, sich offen von ihr loszureißen. Nur nichts allzu ernst nehmen, war die Losung alldort und ein Meister in dieser Kunst der leichtlebige Clement Marot (1495—1544), der in seinem Herzen ein Stück François Villon barg. Nur war François Villon ein halbes Jahrhundert zu früh gekommen, und noch einsam stand er, der Vorbote einer neuen Welt, mit seiner Renaissanceseele unter Menschen, die ihn nicht verstehen konnten, während Marot, das echteste Kind seiner Zeit, überall



Calvin.

auf gleichgestimmte Geister traf, die ebenso wie er dachten und empfanden. Villon mit seiner Sehnsucht nach gutem Essen und Trinken, nach schönen Frauen, festlichen Gelagen und schwelgerischen Kissen, mit dieser Sehnsucht, die so viel Schönheitshunger barg, stürzte in den Abgrund, weil er, ein Kind der Armut und des Elends, auf die Straße hinausgestoßen war, — Marot lebte mit Königen und Prinzessinnen, trug die seidenen Kleider, die sein Vorgänger so gern getragen hätte, und alle träumten wie er, das Leben sich ästhetisch auszugestalten. Als Sohn Jean Marots, des Kammerdieners Ludwigs XII. und des bevorzugten Dichters der Königin Anna von Bretagne, eines Poeten, der noch im Geschmack der burgundischen Schule dichtete, war Clement Marot in der Hofluft herangewachsen, diente Margareten von Valois als Page, kämpfte bei Pavia, ward während der Abwesenheit des Königs von seinen Feinden und Neidern der Ketzerei angeklagt und im Chatelet gefangen gesetzt. Aber die protestantische Gesinnung, wie er sie besaß, wurde von den Regierenden selber geteilt und hatte durchaus nichts Gefährliches an sich. Sie ließ sich an der Gedankenfreiheit genügen. Sie kannte keine religiöse Begeisterung, sondern war nur eine fröhliche Verspottung der Dummheit. Franz I. befreite denn auch gleich nach seiner Rückkehr den Dichter, der ein so guter Hofmann, treuer Königsdiener und liebenswürdiger Schmeichler war. Aber die Gefangenschaft hatte unseren Marot doch stutzig gemacht. Er ging nach Ferrara, wo er Protestant wurde, und kehrte zu Lyon wieder in den Schoß der Kirche zurück. In Genf, in der Nähe eines Fanatikers wie Calvin, fühlte er sich bald ebenso ungemütlich wie in Paris, und er starb zuletzt zu Turin im fünfzigsten



Clement Marot.
Nach einem Gemälde von Aulbens. Gestochen von D. Sornique.

Jahre seines Lebens. Als Poet hält er noch die alten volkstümlichen Formen des Chansons, der Ballade u. s. w. fest, wie sie Villon pflegte, und ist wie dieser in innerster Seele ein typischer Franzose, — aber er hat auch von den Italienern und von der Antike gelernt und schreibt Sonette, Elegien und Episteln, auf Eleganz, Reinheit und Klarheit der Sprache hohes Gewicht legend, ohne daß er darüber die Natürlichkeit und Ungezwungenheit verliert. In Satiren verspottet er seine Gegner, in Chansons singt er von den Reizen seiner Geliebten und enthüllt die kecke Sinnlichkeit seiner Natur, und als Hof- und Gelegenheitsdichter, der er in erster Reihe war, feiert er die gekrönten Häupter, die Herren und Damen des Hofes. Ein leichter, fröhlicher Geselle, der lachen will und Thorheiten liebt, ein munterer Gesellschafter, der sich auch wieder vom Ernst der Zeit ergriffen fühlt und in den Glaubenskämpfen des Jahrhunderts seine Stimme will hören lassen. In solchen Stunden übersetzt er die „Psalmen", ohne sich der Größe der Aufgabe gewachsen zu zeigen. Auch aus den Psalmen macht er höfische Huldigungs- und Schmeichelgedichte für die allerhöchsten Herrschaften.

Les Oeuures de
CLEMENT MAROT
DE CAHORS, VA-
let de chambre du
Roy.
Augmentées de deux Liures d'Epigrammes: Et d'ung grand nombre d'aultres Oeuures par cy deuant non imprimées.
Le tout songnieusement par luy mesmes reueu, & mieulx ordonné.

AD AMVSSIM DOLO.

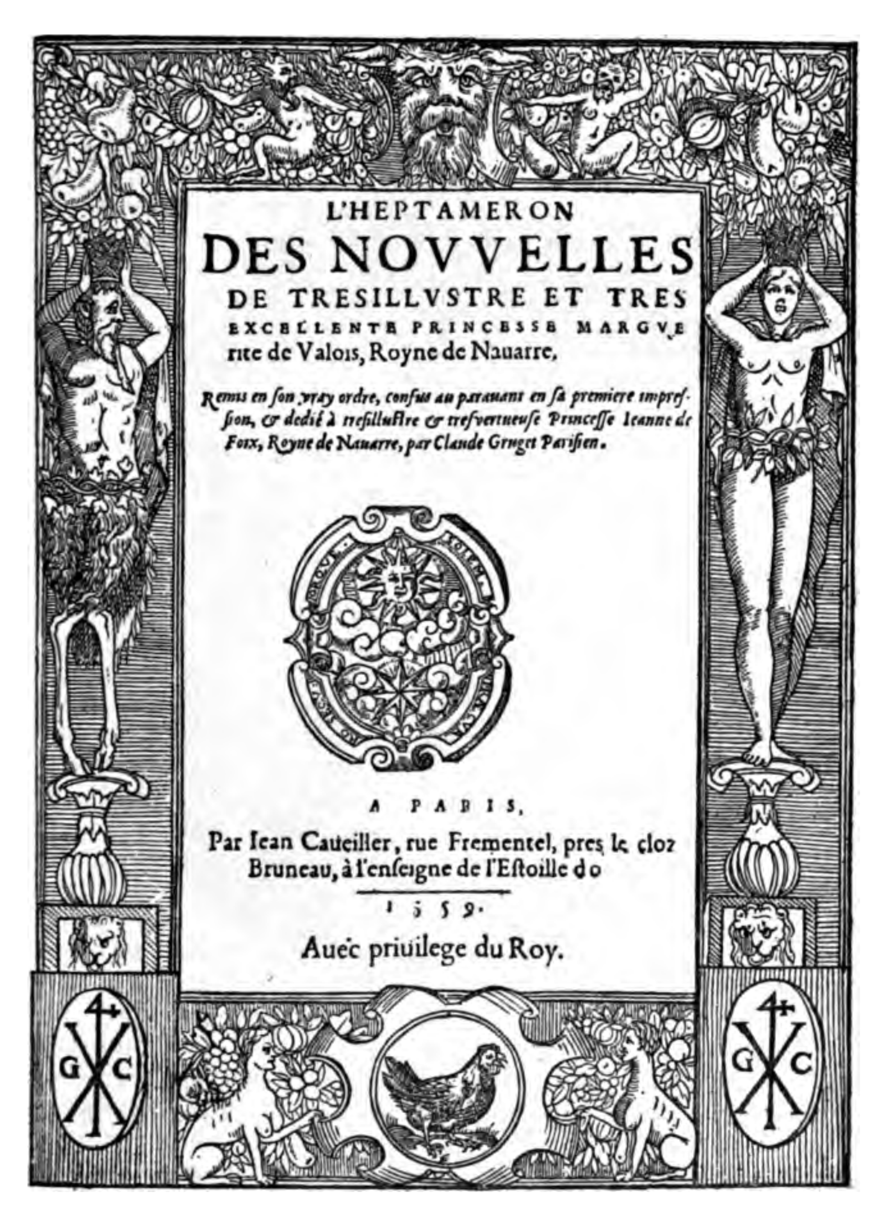


A Lyon: au Logis de Monsieur Dolet.
M. D. XXXVIII.
Auec priuilege pour dix ans.

Verkleinertes Faksimile der Titelseite der 1538 von Etienne Dolet (s. S. 131) gedruckten Werke Marots.

Die bibliographisch sehr wertvolle Ausgabe von 1538 ist eine der geschätztesten und für die Textkritik Marots wertvollsten Ausgaben. (Nach Jules le Petit. Bibliographie des principales éditions originales d'écrivains français du XV. au XVIII. siècle. Paris. 1888.)

In seinem Geiste dichteten noch viele andere: sein Schüler und Bewunderer Mellin de St. Gelais (1491 bis 1558), Bonaventure des Périers, Franz I., Karl IX., Heinrich IV. und Maria Stuart, die unglückliche Schottenkönigin, vor allem Margarete von Valois, die geistvolle Schwester Franz' I. (1492—1549), die in der Nachahmung Boccaccio's und in vortrefflicher Prosa bald ernste, bald schlüpfrige Novellen zu erzählen wußte (Heptameron), Geschichten und Betrachtungen, gemischt aus Pikanterie und Sentimentalität, Romantik und Alltagswirklichkeit, Sinnlichkeit und platonischem Idealismus, wie es der Zeit entsprach. In ihrem dramatischen Spiel von der „Geburt Jesu Christi", das noch den alten Charakter der Mysteriendichtung trägt, wagen sich allerhand ketzerische Äußerungen hervor. Im Alter wurde freilich auch sie fromm und bereute



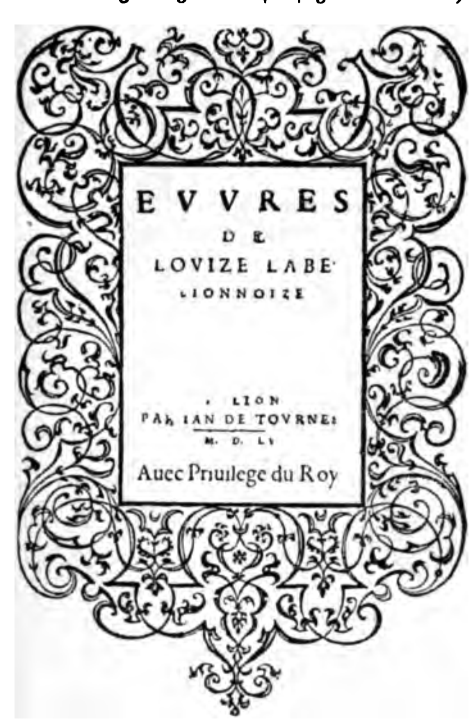
L'HEPTAMERON
DES NOVVELLES
DE TRESILLVSTRE ET TRES
EXCELLENTE PRINCESSE MARGVE-
rite de Valois, Royne de Nauarre,

Remis en son vray ordre, confus au parauant en sa premiere impres-sion, & dedié à tresillustre & tresvertueuse Princesse Ieanne de Foix, Royne de Nauarre, par Claude Gruget Parisien.

A PARIS,
Par Iean Caueiller, rue Frementel, pres le cloz Bruneau, à l'enseigne de l'Estoille d'o
1559.
Auec priuilege du Roy.

Verkleinertes Faksimile der Titelseite der ersten Ausgabe von Margareta's von Navarra „Heptameron“ vom Jahre 1559.
(Nach Jules le Petit, a. a. O.)

die Sünden ihrer lustigen Vergangenheit, schrieb ein Lehrgedicht „Der Triumph des Lammes“ und faßte Gebete in Versen ab. Man sieht, wie auch in Frankreich die Frau aus den Fesseln sich befreit und mit den Männern um die Lorbeeren der Poesie wetteifert. Luise Labé, „die schöne Seilerin von Lyon“ (1526—1566), die als Offizier verkleidet sogar die Belagerung von Perpignan mitmachte und durch ihre Tapferkeit sich auszeichnete, die Bewunderung ihrer Zeitgenossen, trägt die echte Humanistenseele in sich. Sie ahmt vortrefflich die Antike nach und läßt's an Empfindung ebenso wenig fehlen, wie die besten unter den italienischen Dichterinnen des Jahrhunderts.


EVVRES
DE
LOVIZE LABE
LIONNOIZE

A LION
PAR IAN DE TOVRNES
M. D. LV
Auec Priuilege du Roy

Verkleinertes Faksimile der Titelseite der ersten Ausgabe von Luise Labé's Werken vom Jahre 1555.
(Aus Jules le Petit, a. a. O.)

Herberay des Essarts hatte auf Wunsch Franz' I. den spanischen Amadisroman ins Französische übersetzt, und von der Mode getragen, die noch einmal die ritterliche Welt künstlich aufleben ließ, machte das Werk auch in Frankreich ungeheures Aufsehen und fand zahlreiche Nachahmungen. Natürlich rief der Ritterroman dann dieselbe starke Gegenströmung wie in Italien und Spanien hervor. Er war nichts anders als die Lektüre jener schwachen und verwirrten zwischen Altem und Neuem schwankenden Geister, welche das Vergangene durch sentimentale und verliebte Betrachtung sich wert zu halten suchten. Die Verspottung ging aber von den Kreisen aus, in welchen man die Ideen der neuen Zeit am inbrünstigsten und tiefsten erfaßt hatte, wo man sich gar keinen Täuschungen mehr hingab, daß mit der Vergangenheit ein für allemal gebrochen werden mußte, daß eine unüberbrückbare Kluft zwischen Altem und Neuem gähnte, und wo man diese Kluft mehr zu erweitern als auszufüllen suchte. Einen dieser radikalsten Revolutionäre und stürmischsten Vorkämpfer der Ideen der Renaissance besaß Frankreich in seinem lustigen Pfarrer von Meudon, in seinem François Rabelais. Die dürftigen Thatsachen, die man aus seinem Leben noch

weiß, hat die Litteraturlegende mit einer Reihe von Erzählungen ausgeschmückt, welche immerhin den einen Vorzug besitzen, daß sie den Schriftsteller charakterisieren. Die Worte, die er von seinem Sterbelager aus dem Kardinal du Bellay angeblich bestellen ließ, sind jedenfalls seiner würdig und könnten aus seinem Munde hervorgegangen sein:



François Rabelais.
Gestochen von N. Habert.

„Ich gehe ein großes Vielleicht aufzusuchen. Zieh' den Vorhang zu, die Posse ist zu Ende." Und wenn uns die Legende erzählt, daß er als Pfarrer von Meudon mit seinen Pfarrtöchtern im munteren Reigen sich schwang, daß der Weinbecher nie aus seinen Händen kam und sein Mund von Zoten und Cynismen übersprudelte, wenn sie uns von seinen Eulenspiegeleien als Franziskanermönch berichtet, so haben wir da allerdings François Rabelais, wie er uns aus seinen Schriften entgegentritt, allerdings

nur einen Rabelais, von einer Seite, vom Rücken aus gesehen. Er war dabei auch einer der umfassendsten Gelehrten seiner Zeit, ein großer für Frankreich bahnbrechender Mediziner, der in seinem Vaterland die erste Dissektion ausführte, ein bewunderungswerter Philolog, der zahlreiche alte und neue Sprachen gründlich beherrschte und auf dem Instrument der französischen wie ein Genie spielte; mehr als ein Sprachkenner — ein Sprachschöpfer ersten Ranges. In der Schenke seines Vaters unter Trinkern ist er aufgewachsen, in einer Schenke zu Chinon in der Touraine, wo er im Jahre 1483 geboren wurde. Er trat in ein Franziskanerkloster ein, für das er sich ebenso gut paßte, wie der Bock zum Gärtner sich paßt. Weil er sich mit dem Griechischen beschäftigte, warfen die Mönche ihn ins Gefängnis, aus dem ihm die Fürsprache des großen Humanisten Budaeus befreite. Er ward dann Mitglied des damals aufgeklärten Mönchordens der Benediktiner, ohne daß er sich auch hier auf die Dauer gefallen konnte. Nach Rom machte er im Gefolge einflußreicher Gönner drei Reisen. Die Gunst der Brüder du Bellay, des Kardinals Châtillon und anderer hochstehender Persönlichkeiten bewahrte ihn vor schlimmeren Gefahren, in welche sein Freimut ihn hineinbrachte, vor den Verfolgungen der Mönche, des Parlaments und der Sorbonne. 1552 erhielt er sogar die Pfarrei von Meudon, starb aber schon im Jahre 1553, wahrscheinlich ohne jemals sein Amt besorgt zu haben. Das Hauptwerk seines Lebens, der in fünf Teile zerfallende Roman, oder man kann auch sagen die beiden Romane von „Gargantua“ und „Pantagruel“ sind zu verschiedenen Zeiten entstanden und herausgekommen; der letzte Teil erst nach seinem Tode und teilweise mit apokryphen Zusätzen.

Ein ganz eigenartiges Werk, für das auch der Titel Roman nicht recht passen will. Eine grotesk-burleske Satire großartigsten Stiles, welche das ganze Leben der damaligen Zeit in einem phantastisch verzerrenden Hohlspiegel auffängt und die witzigsten karrikierten Märchen- und Wirklichkeitsgestalten an unserem Auge vorüberziehen läßt. Eine barocke Phantasie und ein barocker Witz haben sich vereinigt und eine Reihe seltsamer Possengestalten geschaffen, die am nächsten an die Gebilde der phantastischen Posse des Aristophanes erinnern, aber doch ganz anders wiederum sind, toller noch und kurioser, Schöpfungen einer Phantasie, die sich zur Aristophanischen wie die Romantik zur Klassik verhält. Ein Werk, halb Dichtung, halb Feuilleton, das echte Erzeugnis des französischen Geistes, welcher zu viel vernünftelt, um eine reine Poesie erzeugen zu können, mehr über die Dinge spricht, als die Dinge von sich selber sprechen läßt. Ein Werk mehr der Ideen als der Gestaltungen, ein Werk der satirischen Didaxis. Von einer Handlung oder Komposition besitzt der Roman daher so gut wie gar nichts. Eine alte französische Riesensage greift Rabelais auf und stellt sie den Sagen von König Artus, Karl dem Großen entgegen. Seine Helden sind

ungeheuerliche Riesen, wie sie Gulliver bei Swift kennen gelernt hat, Riesenkönige, welche das Land Utopia nahebei Chinon in der Touraine bewohnen. Grandgousier heißt der Großvater, Gargantua der Vater, Pantagruel der Sohn. Das erste Buch erzählt von Grandgousier und von der Geburt und Erziehung Gargantua's, die folgenden vier Bücher von der Erziehung Pantagruels und seinen Reisen, die er mit Panurge unternimmt, um alle Weisen und Orakel der Welt wegen der Heirat des letzteren um Rat zu fragen.

Die Elemente, welche in diesem Romane zusammenströmen, haben wir schon einzeln kennen gelernt. In Rabelais stecken ein Pulci, ein Stück Mendoza und ein Stück Cervantes und schließlich ein großes Stück Thomas Morus. Auch er erzählt uns von einem Utopien und schreibt wie der Engländer einen didaktischen Roman, um den Zeitgenossen seine menschheitlichen Ideale zu predigen, den Staat und die Gesellschaft des Mittelalters zu zerstören und den neuen Freiheitsstaat der Renaissance aufzubauen. Es ist ihm um seine Ideen nicht weniger ernst als Thomas Morus, wenn er sie auch nicht mit dessen Ehrbarkeit und Ernst vorträgt, sondern mit tausend Späßen gewürzt und mit breitlachendem Mund; Thomas Morus fühlt sich wie ein Mann, der im Parlament eine Rede hält, Rabelais sitzt am Wirtshaustisch mit lustigen Zechkumpanen, wo's auch auf eine saftige Zote nicht ankommt. Pantagruel zieht wie Don Quijote als Ritter des Idealismus, als der Mann aus dem großen Lande der Thorheit, jener Thorheit, welche die wahre Weisheit ist, in den Ländern umher, nur daß er weit mehr das Ich des Dichters verkörpert, als es der Don Quijote thut. Und Pantagruel zur Seite schreitet Panurge, der

Les grandes et
inestimables Croniches: du grant & enorme geant Gargantua: Contenant sa genealogie/
La grãdeur & force de son corps. Aussi les merveilleux faictz darmes quil fist pour le Roy Artus/cõme verrez cy apres. Imprime nouuellemẽt. 1532



Verkleinertes Faksimile der Titelseite der ersten bekannten und seltensten Ausgabe des „Gargantua“,

die vollkommen verschieden ist von der 1535 erschienenen, welch letztere die eigentliche Fassung des Gargantua-Romanes bringt, sowie er sich in der Litteratur erhalten hat. Nach den Untersuchungen von Brunet und Nodier und nach allgemeiner Annahme gilt jedoch auch dieser Gargantua vom Jahre 1532 als ein echtes Werk Rabelais' und als sein erster Versuch, die Geschichte von Gargantua und Pantagruel zu schreiben.

(Aus Jules le Petit, a. a. O.)

und Organe da sind, will Euch sagen, daß wir essen, trinken, verdauen und noch anderes mehr. Er ruft's mit dem ganzen Wahrheitsdrang, mit all der Ungeniertheit und Unzimperlichkeit des 16. Jahrhunderts, wie sie Aretin und Luther gleicherweise gemeinsam waren. Der europäische Mensch mußte erst durch das Zeitalter Ludwigs XIV. hindurchgehen, höfische Galanterie lernen, Etikette und geschniegelte Zierlichkeit, bevor er diese Natürlichkeit als bäuerische Roheit empfinden lernte. Voltaire war es, Voltaire, der Typus des Hof- und Salonmenschen, welcher diese Renaissancemenschen so gar nicht verstehen konnte, dem sie alle gleichmäßig als betrunkene Wilde erscheinen mußten. Wie Shakespeare so war ihm auch Rabelais ein Trunkener, der alles, was er geschrieben, in den Stunden der Trunkenheit niedergeschrieben hat. Und nur, in wessen Adern dieses Voltaireblut fließt, der Mensch der Etikette und des Salons fragt verwundert, wie es möglich sein kann, daß so viel Unanständigkeit und so viel Geisteserhabenheit und Idealität in demselben Rabelais vereinigt sein können. Man muß nur erkennen, daß hier gar keine Gegensätze vorhanden sind, daß die Freude an dem „Natürlichen" eins ist mit der jungmännlichen Freude der Renaissancemenschheit an der Natur, an der Freiheit, an der Kraft, an einem stolzen, selbstbewußten Ich, das keine Autorität über sich duldet, niemandem sich beugt und auch auf den Nebenmann nicht viel Rücksicht nimmt. Gewiß steckt in Rabelais etwas von der Prahlerei eines jungen, gesundheitsstrotzenden Kraftmenschen, der auf seine prallen Glieder sich etwas zu gute thut und sie vor allen zur Schau stellt, und etwas vom Junggesellen, der nie bei edlen Frauen, was sich ziemt, gelernt hat, für den die Weiber überhaupt nicht vorhanden sind und dem eine Flasche guten Weines mehr wert ist als alle schönheitumflossenen Angelikas und Armidas. Die Frau spielt in der Rabelais'schen Dichtung gar keine Rolle. Aber das eigentliche Kennzeichnende für Rabelais ist die Freiheit und Erhabenheit eines großen Geistes, der jenseits der Begriffe von gut und böse, von anständig und unanständig steht, und für den es in der Natur keine Unterschiede giebt zwischen häßlich und schön, erhaben und niedrig. Er gehört zu jenen tiefsten Denkern des 16. Jahrhunderts, deren Ideen uns noch vollkommen modern anmuten, weil sie auch unserer Zeit noch als höchste und unerreichte Ideale voranleuchten. Der Kampf gegen Zwang und Autorität und für die vollkommene Freiheit und Unabhängigkeit des Ichs ist der große Kampf, den auch Rabelais ausficht, im kleinen Kampf des Tages aber trifft er mit den unbarmherzigsten Schlägen seiner Geißel die Mönche und Advokaten und all die kleinen und großen Machthaber, welche an der Kraft und dem Mark des Volkes saugen.

Die französische Litteratur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Anfänge des Klassicismus.

Unter den schwachen Nachfolgern Franz' I. tobte der Bürgerkrieg in Frankreich, alle Leidenschaften entfesselnd. Alte und neue Ideen stürmen gegeneinander, die Interessen der verschiedenen Stände gehen weit auseinander, und in erbittertem Kampfe ringen religiöse und politische Parteien um die Oberherrschaft. Man stand an einem Scheidewege. Man sollte sich über die beste der Staatsformen entscheiden und zwischen Katholicismus und Protestantismus wählen. Die Fanatiker, welche nur in ihrer Meinung das einzige Heil sahen und jede andere als ein Verbrechen brandmarkten, häuften Greuel auf Greuel. Aber zuletzt siegte der Geist jenes indifferenten Humanismus, der ebenso skeptisch der alten Kirche wie den protestantischen Reformatoren gegenüberstand, und in der Politik kämpfen antik-republikanische und mittelalterliche feudale Ideen miteinander, bricht sich schließlich das Ideal einer absoluten, durch die Vernunft geleiteten Königsherrschaft Bahn, zu dem die Renaissance mit einer gewissen Notwendigkeit hingelangt war: um ihres Egoismus, ihres Herrschafts- und Machtkultus und ihrer Verachtung der Masse willen. Die Zeit bedurfte vor allem der Geschichtsschreiber und Publizisten, Politiker, Diplomaten und Philosophen, welche in den Wirren der Gegenwart die aus ihnen herausführenden Wege zu finden wußten.

Einige hervorragende Memoirenwerke geben ein lebendiges Bild von den Zuständen der Zeit, ihren Üppigkeiten und sinnlichen Ausschweifungen, ihren blutigen Greueln und ihrem Fanatismus. In den Memoiren des Pierre de Bourdeille, Seigneur de Brantôme (1540—1614) macht man Bekanntschaft mit den Sitten am Hof Karls IX. und Heinrich III. und lernt den Renaissance-Hofmenschen kennen, der skrupellos alle Verbrechen an sich vorübergehen läßt und in allen Aretinischen Vergnügungen schwelgt. Der cholerische Gascogner Blaise de Montluc, zuletzt Marschall von Frankreich (1503—1577), ein rauher Haudegen und Poltron, der von nichts anderem etwas wissen will als von Dreinschlagen, Hauen und Stechen, den Krieg um des Krieges willen liebt, erzählt mit Stolz und Selbstbewußtsein, wie er als Bluthund unter den Hugenotten gewütet hat. Die Feinde bis auf den letzten Mann niedermetzeln ist seine große Lust und Philosophie. Ein willensstarker Thatenmensch wie Blaise de Montluc, aber dazu auch ein Mann der feinsten und tiefsten Bildung, eine edelsinnige Natur, verkörpert der feurige Agrippa d'Aubigné (1551—1630) den vornehmsten Hugenottentypus, den glaubensstarken, unerschrockenen Ketzer und schwärmerischen Fanatiker, der sich im sicheren Besitz der Wahrheit weiß und vor allem anderen diese behaupten will. Er ist Krieger, Staats-

mann, Gelehrter und Dichter. Um seiner „histoire universelle“ willen, in welcher er mit dem höchsten Freimut die Geschichte seiner Zeit erzählt, mußte er aus Frankreich entfliehen, viermal war er zum Tode verurteilt worden, als er zu Genf im Exile starb. In seinen „Tragiques“ hält er der Zeit einen Spiegel entgegen. Der Patriot, der Hugenott, der Vorkämpfer neuer Ideen, der Krieger entwirft schreckliche Bilder von den Greueln des Bürgerkrieges, brandmarkt die schwachen und elenden, durch Katharina von Medici verseuchten Fürsten aus dem Hause der Valois, sowie die Schwachen und Feiglinge, welche um zeitlicher und irdischer Güter willen die himmlischen und ewigen verraten. In diesen Versen steckt der ganze d'Aubigné mit all seinem Hassen und Lieben, seinen Hoffnungen und Verzweiflungen, seiner Glaubensstärke und seinem Fanatismus, seinen Schmerzen und Freuden. Es ist die Poesie eines Thatmenschen und eines Charakters, und gerade die Charaktere waren unter den französischen Poeten des 16. Jahrhunderts so selten. Ein ähnlicher Geist atmet in seinen beiden satirischen Romanen: „Baron von Foeneste“ und „Bekenntnis des Herrn von Sancy“, heftigen Pamphleten gegen die höfischen Sitten und gegen das Höflingstum. Von den Memoirenschreibern wären noch Margarete von Valois, Heinrichs IV. erste Gemahlin, Sully, der Minister Heinrichs IV., Duplessis-Mornay und andere zu erwähnen.



Michel de Montaigne.

Unter denen, welche sich über den Kampf der kirchlichen Parteien erhoben und der tief in der Seele des französischen Volkes wurzelnden vernunftvollen Indifferenz in religiösen Dingen das Wort redeten und damit jener Toleranz Bahn brachen, jenem versöhnlichen Opportunismus, der mit Heinrich IV. auf den Thron gelangte, steht Michel Montaigne (1533—1592) obenan. Dieser eleganteste Stilist des 16. Jahrhunderts wird von allen Schriftstellern und Poeten der Zeit noch heute am meisten gelesen und hat sich wirklich lebendig erhalten. Die in seinen berühmten „Essais“ niedergelegte Philosophie, eine Philosophie des gesunden Menschenverstandes und eines Weltmannes, der vor allem seine Ruhe liebt und um der Ruhe willen sich gern bescheidet, verzichtet darauf, ein System zu geben und den tiefsten Widersprüchen und Rätseln des Daseins scharf ins Auge zu sehen.

Mit der Vernunft läßt sich alles bejahen und verneinen. Um sein Volk und sich von dem verderblichen Fanatismus und den Parteileidenschaften zu befreien, setzt Montaigne den Skepticismus auf den Thron. Es kann wahr und kann nicht wahr sein, was die einen und die anderen behaupten. Zucke man mit den Achseln dazu. Eine moralische Weltordnung ist nötig, aber man richte sie, den verschiedenen Umständen und Bedürfnissen entsprechend, verschieden ein. Eine einzige absolute Giltigkeit giebt es nicht. Jeder einzelne suche die Zufriedenheit in und bei sich. Den höheren Gewalten unterwerfe man sich, sei gleichgiltig gegen das Sterben und gegen sein unvollendetes Lebenswerk, wenn man zu früh dahingerissen wird.

Auch in der Poesie gelangen die Ideale des Humanismus zum Sieg, jener Klassicismus, der die sklavische Nachahmung der antiken Kunst predigt, der pedantische Klassicismus Trissino's, welcher für zwei Jahrhunderte lang die national-französische Kunst in seine Fesseln schlägt und die auch bei Marot noch mächtige altfranzösische Kunst vernichtet. Man verachtet deren Naivetät und Ungezwungenheit und sucht dafür eine rhetorische und pathetisch-deklamatorische Ausdrucksweise. Wie in Spanien, so werden auch in Frankreich die Italiener nachgeahmt. Pindarische und Horazische Oden und Hymnen, Elegien und Satiren, das Petrarchische Sonett verdrängen das heimische Chanson; suchte doch vor allem der formalistische Geist nach neuen Vers- und Strophenformen. Die „commedia erudita" kommt herüber. Statt des regellosen romanartigen Mysteriendramas soll die streng nach dem Muster der Alten aufgebaute Tragödie und Komödie angebaut werden, und statt der allegorischen Gestalten der älteren Kunst erscheinen neue Schablonenfiguren, die Götter- und Heroengestalten der antiken Mythologie. Im Bann des philologischen Geistes des Jahrhunderts will man seine Kenntnisse auf diesem Gebiete aller Welt prahlend zur Schau stellen und häuft Namen auf Namen, Erinnerung auf Erinnerung. Gegenüber der italienischen und spanischen Dichtung erscheint die französische kärglich und jämmerlich. In Italien und Spanien blieb die streng-klassicistische und pedantische Gelehrtenpoesie doch nur auf eine einzelne Schule, auf wenige Vertreter beschränkt. Die wahrhaft großen, die eigentlichen Poeten hatten aus der Verbindung antiker und altnationaler und mittelalterlicher Elemente eine neue völlig eigenartige Kunst geschaffen, das romantische Epos und Drama und das Größte und Modernste, den humoristischen Roman. Frankreich erwies sich als unfruchtbar und als unfähig, Neues zu schaffen. Verständnis zeigte es nur für eine Einzelrichtung der italienischen Kunst, nur für die Leute vom Geschmack Trissino's und für deren Tendenzen. Es blieb ganz in der Nachahmung befangen.

Joachim du Bellay (1524—1560) war der kritische Stimmführer und Bahnbrecher der neuen litterarischen Revolution. In seiner „Défense et Illustration de la langue française" (1549) entwirft er das Programm und stellt seine Forderungen auf, mehr mit Pathos und Begeisterung als

mit logischer Schärfe arbeitend. Die französische Sprache soll nicht länger verachtet werden; sie ist des erhabensten und edelsten Stils fähig, wie die griechische und lateinische. Bei den Griechen und Lateinern, bei den Italienern und Spaniern können wir diesen Stil lernen. Sie allein besitzen das Geheimnis einer wahrhaft poetischen Form und Sprache. Vermeidet vor allem das Platte, den alltäglichen Ausdruck. Die Sprache der Poesie sei erhaben, ungewöhnlich und von der Prosa unterschieden. Also fort mit den Chansons und Balladen, den Rondeaux und Virelais, die nur Zeugen unserer Beschränktheit sind, und gebt uns dafür Oden, Elegien und Eklogen, Satiren und Epigramme, statt der Mysterien, Moralitäten und Farcen Tragödien und Komödien, statt der Ritterromane eine „Ilias“ und eine „Äneide“. Erobert Rom und Griechenland. Plündert die heiligen Schätze des Delphischen Tempels und fürchtet euch nicht mehr vor dem stummen Apollo, seinen falschen Orakeln und seinen Pfeilen. Denkt an euer altes Marseille, dieses zweite Athen, und an euren gallischen Herkules, der die Völker an der aus seinem Munde hängenden Kette hinter sich drein zog. . . . Man sieht, es war eine litterarische Revolution, die mehr auf äußerliche Umwälzungen drang als auf die Umformung des Innerlichen, die Form über den Geist stellte. Pierre de Ronsard, geb. 1525 auf dem Schlosse Poissonière in Vendômois, gest. 1585, erschien als der von Bellay verkündete Messias. Als Page des Herzogs von Orleans lernte er in früher Jugend England, Schottland und Italien kennen. Achtzehn Jahre alt, wurde er von Taubheit befallen und warf sich voll Eifers auf die Bücher, auf die griechischen und lateinischen Klassiker. Sieben Jahre lang studierte er sie, las sich in sie hinein, lernte ihre Bilder und Vergleiche, ihre Ausdrucksweise und ihre Formen auswendig und jenes lateinische und Pindarisch-



Pierre Ronsard.

Französische radebrechen, über welches der Pfarrer von Meudon sich lustig gemacht hat. Aber dieses wunderliche Französisch, das kein Französisch mehr ist, rief die staunende Bewunderung der Zeitgenossen wach. Ronsard kostete alle Ehren aus und konnte sich, getragen von dem Enthusiasmus der Mitlebenden, für den ersehnten Homer und Vergil ansehen. Freilich überlebte ihn sein Ruhm nicht lange, — zwei Jahrzehnte etwa, dann erlosch sein Glanz vor der Kritik Malherbe's. Er gehört zu den Poeten, die nur aus ihrer Zeit heraus verstanden werden können, die Entwickelung fördern, aber von der Entwickelung auch überholt werden. Und all seine Sorge galt nur einem Instrument der Kunst, nicht der Kunst selber. Die Sprache seiner Heimat sollte nicht länger mehr nur anmutig plaudern und naiv tändeln, sondern die erhabensten und tiefsten Gedanken ausdrücken können. Er erfand neue Worte und weckte erstorbene zu neuem Leben. Würdig und feierlich, prunkend von gesuchtestem Aufputz und triefend von mythologischer Gelehrsamkeit floß seine Rede hin. Nur die Rede, denn die erhabenen und tiefen Gedanken fehlten ihm ebenso wie die großen Leidenschaften und wahren Gefühle. Ronsard ist der echte Hofmann, der Kleider nach der neuesten Mode trägt, dessen Wert und Bedeutung aber auch nur in den Kleidern steckt. Und wenige Jahr-

LES

OEVVRES DE

P. de Ronſard Gentilhomme

VANDOMOIS,.

REDIGEES EN SIX TOMES,

LE PREMIER,

Contenant ses Amours, diuisées en deux parties:

La premiere commentée par M. A. de Muret:
La seconde par R. Belleau.



A PARIS,

Chez Gabriel Buon au cloz Bruneau à l'enseigne S. Claude.

1567

AVEC PRIVILEGE DV ROY

Faksimile der Titelseite des ersten Bandes der seltenen und sehr gesuchten zweiten, durch den Dichter selbst veröffentlichten Gesamtausgabe der Werke Ronsards in 6 Bänden. Die erste, weniger wertvolle Gesamtausgabe in 4 Bdn. erschien 1560.

mit logischer Schärfe arbeitend. Die französische Sprache soll nicht länger verachtet werden; sie ist des erhabensten und edelsten Stils fähig, wie die griechische und lateinische. Bei den Griechen und Lateinern, bei den Italienern und Spaniern können wir diesen Stil lernen. Sie allein besitzen das Geheimnis einer wahrhaft poetischen Form und Sprache. Vermeidet vor allem das Platte, den alltäglichen Ausdruck. Die Sprache der Poesie sei erhaben, ungewöhnlich und von der Prosa unterschieden. Also fort mit den Chansons und Balladen, den Rondeaux und Virelais, die nur Zeugen unserer Beschränktheit sind, und gebt uns dafür Oden, Elegien und Eklogen, Satiren und Epigramme, statt der Mysterien, Moralitäten und Farcen Tragödien und Komödien, statt der Ritterromane eine „Ilias" und eine „Äneide". Erobert Rom und Griechenland. Plündert die heiligen Schätze des Delphischen Tempels und fürchtet euch nicht mehr vor dem stummen Apollo, seinen falschen Orakeln und seinen Pfeilen. Denkt an euer altes Marseille, dieses zweite Athen, und an euren gallischen Herkules, der die Völker an der aus seinem Munde hängenden Kette hinter sich drein zog. . . . Man sieht, es war eine litterarische Revolution, die mehr auf äußerliche Umwälzungen drang als auf die Umformung des Innerlichen, die Form über den Geist stellte. Pierre de Ronsard, geb. 1525 auf dem Schlosse Poissonière in Vendômois, gest. 1585, erschien als der von Bellay verkündete Messias. Als Page des Herzogs von Orleans lernte er in früher Jugend England, Schottland und Italien kennen. Achtzehn Jahre alt, wurde er von Taubheit befallen und warf sich voll Eifers auf die Bücher, auf die griechischen und lateinischen Klassiker. Sieben Jahre lang studierte er sie, las sich in sie hinein, lernte ihre Bilder und Vergleiche, ihre Ausdrucksweise und ihre Formen auswendig und jenes lateinische und Pindarisch-



Pierre Ronsard.

Französische radebrechen, über welches der Pfarrer von Meudon sich lustig gemacht hat. Aber dieses wunderliche Französisch, das kein Französisch mehr ist, rief die staunende Bewunderung der Zeitgenossen wach. Ronsard kostete alle Ehren aus und konnte sich, getragen von dem Enthusiasmus der Mitlebenden, für den ersehnten Homer und Vergil ansehen. Freilich überlebte ihn sein Ruhm nicht lange, — zwei Jahrzehnte etwa, dann erlosch sein Glanz vor der Kritik Malherbe's. Er gehört zu den Poeten, die nur aus ihrer Zeit heraus verstanden werden können, die Entwickelung fördern, aber von der Entwickelung auch überholt werden. Und all seine Sorge galt nur einem Instrument der Kunst, nicht der Kunst selber. Die Sprache seiner Heimat sollte nicht länger mehr nur anmutig plaudern und naiv tändeln, sondern die erhabensten und tiefsten Gedanken ausdrücken können. Er erfand neue Worte und weckte erstorbene zu neuem Leben. Würdig und feierlich, prunkend von gesuchtestem Aufputz und triefend von mythologischer Gelehrsamkeit floß seine Rede hin. Nur die Rede, denn die erhabenen und tiefen Gedanken fehlten ihm ebenso wie die großen Leidenschaften und wahren Gefühle. Ronsard ist der echte Hofmann, der Kleider nach der neuesten Mode trägt, dessen Wert und Bedeutung aber auch nur in den Kleidern steckt. Und wenige Jahr-

LES
OEVVRES DE
P. de Ronſard Gentilhomme
VANDOMOIS,.
REDIGEES EN SIX TOMES,
LE PREMIER,
Contenant ſes Amours, diuiſées en deux parties:
La premiere commentée par M. A. de Muret:
La ſeconde par R. Belleau.



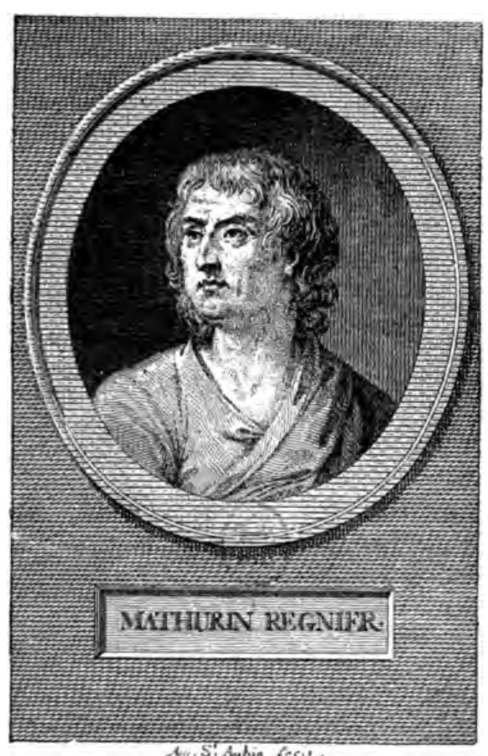
A PARIS,
Chez Gabriel Buon au cloz Bruneau à l'enſeigne S. Claude.
1567
AVEC PRIVILEGE DV ROY

Faksimile der Titelseite des ersten Bandes der seltenen und sehr gesuchten zweiten, durch den Dichter selbst veröffentlichten Gesamtausgabe der Werke Ronsards in 6 Bänden.
Die erste, weniger wertvolle Gesamtausgabe in 4 Bdn. erschien 1560.

zehnte später lachte man über die Mode, die den Zeitgenossen als der Ausdruck des edelsten Geschmackes galt. Bei ihm erscheint zum erstenmal die französische Hofpoesie in typischer Ausprägung. In schwulstigen Huldigungsoden feiert er Thron und Altar, kämpft für die absolute Königsgewalt und den Katholicismus und schwenkt krampfhaft und unermüdlich das Weihrauchfaß zu Ehren der Mächtigen und zu eigenen Ehren. Den Italienern dichtet er Liebessonette nach, die bei ihm zu galanten Sonetten werden, zum Ausdruck der Gelehrsamkeit, nicht der Empfindung. Auch mit Vergil trat er in die Schranken und schrieb ein „nationales Heldengedicht“, die „Franciade“, über das nichts weiter gesagt zu werden braucht. In seine Fußstapfen traten Antoine de Baïf (1532—1589), Remi Belleau (1528 bis 1577), Jean Dorat, Pontus de Thiard und Jodelle, die mit Ronsard und Bellay den Bund der „Plejade“ bildeten, das Siebengestirn, weil auch die Alexandriner sich eines solchen gerühmt hatten.

Etienne Jodelle, 1532 zu Paris geboren, gestorben 1573, fühlte den Beruf in sich, das Theater nach italienischem Vorgang zu reformieren und die alten volkstümlichen Mysterien, Moralitäten und Farcen durch das nach antikem Muster gebaute gelehrte Drama zu verdrängen, welches vollkommen mit allen nationalen Erinnerungen brach. Baïf hatte bereits einige Dramen von Euripides und Sophokles und Ronsard den Plutus des Aristophanes übersetzt, doch nur, daß sie gelesen, nicht daß sie aufgeführt wurden. Jodelle genügte das nicht. In zehn Tagen schrieb er seine fünfaktige Tragödie „Die gefangene Kleopatra“ nieder, eine Tragödie mit Chören, Strophen, Antistrophen und Epoden, das erste „regelmäßige“ Drama der französischen Litteratur, welches den Grundstein der „klassischen“ französischen Tragödie bildet und den Weg eröffnet, den alle folgenden Dramatiker, Corneille und Racine an der Spitze, gehen werden. Die sklavische Nachahmung der Antike wird zum Losungswort, und Corneille verwahrt sich mit aller Entrüstung gegen den Vorwurf seiner litterarischen Gegner, daß er ein Originalgenie sei und gegen eine Vorschrift des heiligen Aristoteles verstoße. In der Jodelle'schen Tragödie findet man alle grundlegenden Charakterzüge der klassischen Tragödie: den rhetorisch-deklamatorischen Stil, die phrasenhafte Leidenschaft, die geistreich-stechende, in Sentenzen und Antithesen schwelgende Ausdrucksweise, den Mangel der Handlung, die mehr hinter der Bühne als auf der Bühne vor sich geht und statt der Begebenheiten selber Erzählungen und Botenberichte liefert. Der Verfasser wollte aber nicht nur gelesen, er wollte auch aufgeführt werden. Er selber mit seinen Freunden übernahm die Darstellung. Im Hof des Hotel de Reims und zum zweitenmal im Collège de Boncour schlug er seine Bühne auf und trug einen rauschenden Erfolg davon. Der anwesende Hof überhäufte ihn mit Ehren, und Ronsard feierte ihn in erhabenen Versen. Auch das antike Lustspiel ahmte er in seiner Komödie „Eugénie ou la rencontre“ nach. Unter seinen nächsten

Nachfolgern hob sich nur Robert Garnier (1534—1590) als Tragödiendichter etwas über die Mittelmäßigkeit empor, Baïf, Belleau und Larivey, der Bearbeiter italienischer Komödien, pflegten das klassicistische Lustspiel. Die Wirren der Bürgerkriege hielten die Entwickelung des Dramas und des Theaters auf, es fehlte an der Bühne und an Berufsschauspielern, und volkstümlich wie das Mysteriendrama konnte das gelehrte Schulschauspiel nicht werden.



Unter den letzten Anhängern der Ronsard-Schule nimmt der Gascogner Du Bartas (1544 — 1590) wegen seiner Gesinnungen und weil er nicht ein Hofpoet sein wollte, eine besondere Stellung ein. Als Gascogner und Kind der Provinz übertreibt er, was die Form angeht, die stilistischen Eigentümlichkeiten seines Meisters und verfällt dabei ins Grotesk-Komische. Aber er besitzt, was den andern abgeht, Charakter und Überzeugung. Er spricht aus, was ihn tiefinnerlich bewegt. In seinem Gedicht auf das Sechstagewerk der Schöpfung redet er als ernster Christ und Hugenott, und diese seine Überzeugung hat früher seinen Namen besonders im protestantischen Deutschland angesehen gemacht. Philippe Desportes (1546—1606) legte seine glatten und platten Schmeichelverse Heinrich III. zu Füßen. Er sucht die Dunkelheiten und den Schwulst Ronsards zu vermeiden und nähert sich wieder ein wenig dem alten Stil Marots; einfacher, klarer und geleckter fließen seine Verschen dahin. Im Alter fromm geworden, übersetzte er die Psalmen, aber als Litterat und Schöngeist. Er kann sie nicht mitempfunden haben, denn als es ans Sterben heranging, klagte und seufzte er, wie ein Höfling jammert: „Ich besitze dreißigtausend Livres Rente und ich muß sterben.“

Der Geist eines Rabelais lebte noch einmal an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts auf; in dem Jahre 1593 erschien die „Satire Ménippée“, das gemeinsame Werk Passerats, des berühmten Juristen Pithou, des Nicolas Rapin und des Kanonikus Pierre le Roy, ein satirisches Epos nach Art des Gargantua, welches mit rücksichtslosem Freimut und ohne die Namen der Gegner zu verschweigen die politischen und religiösen Parteien des Tages angriff. Die „Satire Ménippée“ steht auf Seite der Opportunisten, welche, wie Montaigne, für die Ruhe und den Frieden, den Ausgleich der Gegensätze und die Wiederherstellung der Ordnung durch Heinrich IV. ihr mahnendes Wort erhoben. Als dieser Frieden dem Lande zurückgewonnen war, da zog sich auch die Satire vom öffentlichen Leben wieder zurück und kehrte ins private Leben ein. Mathurin Regnier zählte sich selber noch zu den Schülern Ronsards, aber in Wahrheit gehört er mehr der Richtung des Malherbe an. Der Geist des 17. Jahrhunderts, der Geist der Eleganz, der kühlen Klarheit und der Regelmäßigkeit geht durch seine sorgsam gebauten Verse schon dahin. Regnier ist der erste „klassische“ Satiriker der Franzosen, der die Formsprache der Antike besser verstanden hat als Ronsard und die Glätte und Durchsichtigkeit eines Horaz, nicht die Erhabenheit eines Pindar anstrebt. Er sucht seine Stoffe nicht in den Kämpfen der Parteien, sondern giebt artige Sittengemälde des häuslichen Lebens der Zeit und schildert allgemeine Typen, den Schwätzer, die Heuchlerin, den schmarotzenden Litteraten und ähnliche Gestalten, die nie aussterben. Wie Villon führte er ein ausgelassenes Wirtshausleben und starb 1613 zu Rouen im vierzigsten Jahre seines Lebens.





Die deutsche Litteratur im Zeitalter der Reformation.

Die reformatorische Bewegung in Deutschland. Die Reformation und die Kunst. Mangel an ästhetischen Interessen. Stillstand der deutschen Poesie. Luthers Bedeutung für die Litteratur. Seine Bibelübersetzung. Seine Predigt. Luther als Lyriker. Die religiöse Lyrik in Deutschland. Nikolaus Hermann, Nicolai u. s. w. Die Streit- und Kampflitteratur des 16. Jahrhunderts. Der Kampf für und gegen Luther. Etysel, Eberlin von Günzburg, Pirkheimer. Ulrich von Hutten. Thomas Murner. Die Polemik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Nas. Nigrinus. Johann Fischart. Rollenhagen. Ringwalt. Das Drama und die Unterhaltungslitteratur von Hans Sachs bis Ayrer. Hans Sachs. Sein Leben und der Charakter seiner Poesie. Seine Meistergesänge und Spruchgedichte. Das Drama des 16. Jahrhunderts. Volks- und Schuldrama. Das reformatorische Tendenzdrama. Das schweizerische Drama. Das Schuldrama in Sachsen. Hans Sachs als Dramatiker. Die Fabel- und Schwankdichtung. Erasmus Alberus. Burk. Waldis. Schwänkesammlungen. Volksbücher. Das Volksbuch von Dr. Faust. Der Roman. Übersetzungen ausländischer Romane. Anfänge des deutschen Romans. Jörg Wickram. Das deutsche Drama gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts. Fremde Schauspieler in Deutschland. Die englischen Komödianten. Das Drama der englischen Komödianten und sein Einfluß auf das deutsche. Jacob Ayrer. Herzog Julius Heinrich von Braunschweig.

Es ist eine Lust, zu leben“, jubelt der Mund Ulrichs von Hutten, als die Morgenzeit des 16. Jahrhunderts über Deutschland lag, — verdrießlich und mürrisch blickten die Geister drein, verwirrt und ohne Freude am Dasein, als sich das Jahrhundert zu Ende neigte. Große Gedanken und Empfindungen durchströmten zu seinem Beginne unser Volk wie ein Trunk feurigen Weins, und eine hochlodernde Flamme des Idealismus und einer lauteren, edelsten Begeisterung schlug aus allen Herzen empor; aber dem Rausche folgte dumpfe Ernüchterung und kleines, gehässiges Gezänk, niedrigste, materielle und egoistische Leidenschaften sind überall zu Hause, Roheit und Sittenverfall. Wittenberg, die Stadt Luthers, welche eine Zeit lang als Hochburg der neuen Wissenschaft geglänzt, beherbergte in seinen Mauern ein verkommenes Studentengesindel, und die Lebenserinnerungen des Ritters Hans von Schweinichen, der bei den Fürsten und unter dem Adel sehr gut Bescheid wußte, sind Erinnerungen an eine ununterbrochene Aufeinanderfolge von plumpen und

viehischen Saufgelagen. Das Jahrhundert, das sich in seiner Jugend an allem Hohen und Edlen berauscht hatte, betrank sich in seinem Alter, wie in allen Hoffnungen enttäuscht, in Alkohol. Zu Anfang breitet sich siegreich der Protestantismus über ganz Deutschland aus und dringt wie ein Sturm in alle Orte hinein, zu Ende weicht er Schritt für Schritt zurück und sieht ein Bollwerk nach dem anderen in die Hände eines neuen, des verhaßtesten Feindes, in die Hände der Jünger Loyola's fallen. Der heitere Künstlerindifferentismus der Humanisten, ihre feingeistige Duldsamkeit in religiösen Dingen macht einer beschränkten, engstirnigen und finsteren Unduldsamkeit aller gegen alle Platz, und die Phantasie, die eben mit den heiteren Göttern Griechenlands Nektar und Ambrosia genossen hatte, erfüllt sich plötzlich mit wüsten Teufels- und Spukgestalten. Die Hexenscheiterhaufen flammen auf, und in dem einen Dogma wenigstens, daß die Hexen verbrannt werden müssen, stimmen Katholicismus und Protestantismus friedlich überein. Der Geist der Reformation belebte im Anfang tiefinnerlich das deutsche Nationalgefühl, indem er in unserem Volke das Ich- und Selbstbewußtsein und das Kraftgefühl erhöhte, ohne welche nichts Großes geschaffen werden kann. Er trug die Fähigkeit in sich, den tiefwurzelnden Partikularismus zu erschüttern, die Stämme zu einer Nation zusammenzuschließen und selbst die sich heftig befehdenden Stände aus ihrem engen Standesegoismus herauszuführen, daß sie sich als Kinder eines Volkes und eines Landes und die Gemeinsamkeit ihrer materiellen Interessen fühlen lernten. Der praktische Sinn, die Vernünftigkeit und Weltklugheit des französischen Geistes hatten wenigstens diese Errungenschaft aus den Kämpfen der Zeit davongetragen. In Deutschland hingegen steht es zum Schluß des Jahrhunderts um die nationale Sache eigentlich schlimmer als je vorher. Was hatte es zunächst geholfen, daß Luther mit seiner Bibelübersetzung den Deutschen eine Einheitssprache gegeben? Jedes Interesse, auch das niedrigste materielle und persönliche Interesse steht ihnen höher als die Bethätigung des nationalen Geistes, und die Waffen des Auslandes ruft man zu Hilfe gegen die eigenen Volksgenossen. Haltlos treibt das Schiff in die zertrümmernden Wirbel des dreißigjährigen Krieges hinein.

Die Gestalt Luthers überragt, wenn man nur auf Deutschland hinblickt, alle anderen Gestalten des Jahrhunderts um Riesengröße. Sie steht im Mittelpunkt des Lebens der Zeit und beherrscht deren Entwickelung. Kein anderer übt annähernd einen solchen Einfluß aus, wie der Bergmannssohn von Eisleben. Und da liegt es nahe, daß man ihn auch verantwortlich macht für all das Unglück, das von Mitte des Jahrhunderts an Schlag auf Schlag über Deutschland hereinbricht. Man kann nicht ohne Recht sagen, daß derselbe Mann, welcher das Feuer der neuen Freiheit zu hellodernder Flamme entfachte, dieses Feuer auch dämpfte und die Geister der Vergangenheit von neuem zur Herrschaft gelangen ließ. Woher diese plötzliche

Ernüchterung und Unfreudigkeit, diese dumpfe Reaktionsstimmung und rasche Entkräftigung des protestantischen Geistes? Ihre Höhe hatte die Volksbegeisterung in Deutschland erreicht, als die Schloßkirche und die Straßen Wittenbergs von dem Geschrei der „Schwarmgeister“ wiederhallten, und als



Martin Luther als Mönch.
Holzschnitt von Lucas Cranach aus dem Jahre 1520.

die schmählich gedrückten Bauern endlich die Stunde der Erlösung aus langer Knechtschaft gekommen glaubten. Luthers Wort von der evangelischen Freiheit hatte sich das Volk weiter ausgedeutet. Es sah in Luther mehr als nur den Sektierer, den Kämpfer gegen Papst und Rom, es erblickte in ihm den erlösenden Heiland, der gekommen war, um das wahre Gottesreich auf Erden zu gründen, jenes urchristliche Reich, von dem in den Evangelien zu

lesen war, das Glücksreich gerade der Armen und Elenden. Bei allem Wirren und Unreifen steckte in den Carlstadt und Münzer eine große und zum mindesten ideale Auffassung der reformatorischen Bewegung. Sie waren nicht die unwürdigsten Schüler des jungen Luther. Es sprach aus ihnen die Stimme des Volkes, welches des Christentums der Päpste und Mönche überdrüssig war, überdrüssig war, Steine statt Brot zu kauen und das Gottesreich drüben von dem Gottesreich hier nicht trennen wollte. Im Grunde lebte gerade im Volke die höchste Auffassung von dem Wesen der Religion. Seine Religion kannte keinen Gegensatz zwischen Kirche und Welt. Kirche und Welt waren ihm eins, auch die Welt sollte eine Kirche sein. Für Theologen- und Mönchsgezänk hat es nie Verständnis besessen, aber um so mehr für das einfache Christuswort: „Ich bin gekommen, um die zerstoßenen Herzen zu heilen und die Gefangenen zu erquicken." Es verstand nicht, daß es eine Gleichheit vor Gott geben sollte und eine Ungleichheit auf Erden. Es meinte, daß nur, wer den Frieden und das Glück auf Erden aufzurichten vermag, auch den Frieden und das Glück des Himmels erschließen kann. Eine kurze Zeit lang träumte das deutsche Volk den uralten, ewigen Glückstraum der Menschheit, und nie fühlte es sich von höherer Begeisterung durchdrungen als damals. Von Luther erhoffte es das Edelste und Erhabenste, das ein Mensch der Menschheit geben kann. Es konnte nicht denken, daß der feurige und unerschrockene Mann, welcher es von der kirchlichen Not befreit hatte, nicht auch all seine geistige und materielle Not aufheben wollte. Doch dieser verweigerte nicht nur seine Hilfe, er schüttete auch alle seine groben, wildberedten Worte über die Schwarmgeister und Aufrührer aus und rief, was nur die größten Geister nie gethan haben, das Schwert zu Hilfe gegen diese Ideen von der „evangelischen Freiheit". Er besaß keine Ohren für den tausendfachen Schmerzensschrei der Bauern, die nach Licht und Erlösung hungerten. Er war und wollte nichts sein als ein Mann der Kirche, als ein Theologe und stand fremd den Sozialisten und Politikern gegenüber. Er selber fühlte sich vielleicht nie größer als in diesem Augenblicke, da er so theologisch gerecht den Begriff „von der Freiheit eines Christenmenschen" zu erläutern und mit allen Tiefen einer aschgrauen Theorie die „innere" von der „äußeren" Freiheit so säuberlich zu trennen wußte. Seiner ganzen Natur und allen seinen Anschauungen nach konnte er nicht anders handeln. Nicht eine umfassende, höchste Intelligenz, die höchste geistige Allmenschlichkeit zeichneten ihn vor den Zeitgenossen aus, sondern die Kraft und Leidenschaft des Empfindens und des Gefühls. Aber das arme Volk war so feinen Definitionen gegenüber blind. Wieder gab ihm ein Mönch einen Stein statt des Brotes. Die religiöse Bewegung, welche das ganze Sein der Menschheit umzugestalten schien, wurde wiederum nur zu einer kirchlichen Bewegung, und gelehrtes Wortgezänk, theologischer Stubenzank stehen bald auch bei den Protestanten in neuer voller Blüte. Der



Martin Luther.

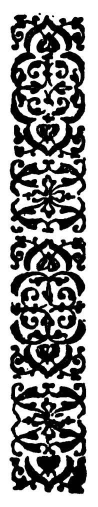
innere Hader macht diese gegeneinander ebenso unduldsam wie gegen die Katholiken. Der alte Zustand der Dinge ist von neuem zurückgekehrt, das Elend von gestern, der dumpfe Geist der Vergangenheit. Was das Volk erträumt hatte, hat sich wie ein Traum verflüchtigt. Die Schwarmgeister haben an Galgen und Rad geendet, die Bauern liegen erschlagen. Sicherlich war es für die sozialpolitische Reformationsbewegung einer der schwersten Unglücksschläge, als sich Luther gegen sie erklärte. Mehr galt dieser als ein Heer von bewaffneten Rittern. Aber schlimmer noch war es für die Bauern und für die Sozialisten, daß sich kein großer Führer unter ihnen befand, am schlimmsten, daß alle die neuen Ideen noch wüst und ungeordnet durcheinander liefen und wirklich nur erst von Schwarmgeistern und unklaren Köpfen aufgegriffen waren. Luther war doch zu sehr Politiker, zu sehr bedacht auf Durchführung seines, wenn auch geringen, eigenen kirchlichen Werkes, als daß er sich mit jenen hätte verbinden können. Die Schwärmerideen aber lebten fort und überdauerten die Jahrhunderte. Sie stehen im Vordergrund der Kämpfe der Neuzeit. Und der Kampf um diese Ideen bedeutet eine größere Epoche in der Weltgeschichte, als die Epoche der Renaissance und Reformation.

Was für die Italiener der Humanismus und die Begeisterung für die Antike war, für Spanier und Engländer die national-politische Machtentfaltung, das hätte für Deutschland die religiöse Begeisterung werden können: Quelle eines neuen und mächtigen Phantasie- und Empfindungslebens, großen Denkens und eines stolzen Ich- und Selbstgefühls, aus denen dann wieder eine große Poesie emporsteigen konnte. Dank dem vorwiegend malerischen Genie des 16. Jahrhunderts, das auch in der Dichtung, man denke nur an die italienische Landschaftsmalerei in Worten, entfalteten die bildenden Künste damals in Deutschland viel reicher und rascher ihren Blütenflor mitten im Lichte der siegreich emporgehenden Reformation und des befreienden Humanismus. Dürer und Holbein — das sind Namen, die man in einem Atemzuge mit den Namen Shakespeare, Cervantes, Michel-Angelo und Rafael aussprechen darf, Genies der Kunstgeschichte allerersten Ranges. Aber auch der Malerei fehlt jene fruchtbare Fortentwickelung und Dauer, wie in Italien, Spanien und den Niederlanden. Rasch stieg sie zu den herrlichsten Höhen empor, rascher noch sank sie herab. Der deutschen Poesie war ein noch viel ungünstigeres Schicksal beschert, und man müßte genauer die inneren Wesensunterschiede zwischen den Künsten darlegen, wollte man erklären, warum die Malerei immerhin für eine kurze Dauer so Herrliches und Ewigbleibendes, über alles Eng-Tendenziöse Emporragendes hervorbringen konnte, während der Dichtung auch das versagt blieb. Enger verwachsen als jede andere Kunst mit dem intellektuellen Leben einer Nation, geistiger als jede andere, inniger verbündet mit der Philosophie, der Wissenschaft und der Religion, hängt sie auch mehr von deren Entwickelungen ab.

Der Geist des Humanismus hatte die europäischen Völker zum erstenmal wieder ästhetisch empfinden und schauen gelehrt, die Kunst uns zurückgeführt und den Frühlingstag, in dessen Licht und Wärme die Poesie des 16. Jahrhunderts so unsagbar herrlich emporwuchs. Die reformatorische Bewegung aber wirkte vielfach der humanistischen entgegen; auch deren große wohlthätige Folgen hat sie zum Teil vernichtet. Noch einmal führte sie den theologischen und mönchischen Geist zurück, der die Theologie zur Herrin über alles Denken und Empfinden machte und auch die Kunst nur als deren Magd gelten ließ. Sie schlug die Poesie wieder in die Fesseln, aus welchen sie gerade eben von den Italienern befreit worden war. Kein größeres Unglück konnte diese treffen, und vom reinen Künstlerstandpunkte aus kann man die Segnungen der Reformation leider nur in geringem Maße gelten lassen. In Deutschland, dem Vorlande der religiösen Bewegung, mußten diese Wirkungen auf die Kunst aufs auffälligste hervortreten, und um so auffälliger, je schärfer sich die Gegensätze zwischen den Humanisten und Reformatoren hervorkehrten, je mehr die religiöse Bewegung zu einer kirchlich-theologischen versumpfte und auch in der Welt des Protestantismus der Orthodoxismus an Stelle der freien Kritik sich festsetzte. Während in Italien, Spanien und England die Poesie die wunderbarsten und großartigsten Entwickelungen durchmacht, neue Schöpfungen eines neuen Geistes, wie sie Europa bisher nie gesehen, an das Tageslicht treten, bleibt die deutsche Dichtung so gut wie völlig stehen und beharrt bei den Formen und bei dem Geiste des 14. und 15. Jahrhunderts, der Übergangsjahrhunderte vom Mittelalter zur Neuzeit. Schwänke und Meistergesänge, Allegoristereien und Moralistereien, unbeholfene dramatische Possen und Volksbücher machen noch immer in der Hauptsache den dürftigen Besitz unserer Litteratur aus. Da findet man im einzelnen und kleinen Fortschritte, Fortschritte im Technischen, Gedanken, Anschauungen und Stimmungen einer neuen Zeit, — aber entscheidende Umschöpfung und Neugestaltung bleibt aus, und es fehlen die organisatorischen und produktiven Köpfe, welche das Neue eigenartig zusammenzufassen, mit dem Alten zusammenzuschmelzen und daraus ein neues Drittes auszulösen wissen. Man muß nach Italien, Spanien und England herüberblicken, man muß sich die Bedeutung eines Ariost, eines Tasso, eines Lope de Vega, Mendoza oder gar eines Shakespeare und Cervantes vergegenwärtigen, will man ermessen, wie weit die deutsche Dichtung damals von denen der anderen Völker in der Entwickelung überholt wurde. Drüben das Drama Shakespeare's, bei uns der Hans Sachs'sche Schwank, — wer kann da noch zweifeln, daß wir in der großen Frühlingszeit der europäischen Kunst um die befruchtende Sonne betrogen worden sind? In den Morgenstunden der neuen Zeit, der Befreiung der Geister schlagen einige Klänge an unser Ohr, welche Herrliches verheißen: Hutten'sche Kampflieder, von rhetorischem Charakter.

aber voller Feuer und Begeisterung, echte Proklamationsgesänge auch einer neuen Poesie, Luthers unvergleichlicher Schlachtgesang „Eine feste Burg ist unser Gott“, dieser Posaunenton einer Lyrik, die in Goethe ihre Vollendung finden wird und so ganz anders aussieht, als die Lyrik all der Troubadours und Minnesänger, der Dante und Petrarca, der Tasso und Camoens, als jene romanische Lyrik, die bis dahin geherrscht und erst im 18. Jahrhundert von ihrem Throne gestoßen werden sollte. Aber die Samenkörner gingen nicht auf. Vom Volksliede hatte auch Luther das Dichten gelernt, als jedoch die protestantischen Eiferer gegen die „weltlichen Buhlgesänge“ ihre Stimme erhoben, da schütteten sie die Quelle zu, welche ihr geistliches Lied nährte und tränkte, und je mehr dieses Kirchengesang ward, desto mehr verlor es an reinpersönlichem Inhalt und Gehalt, gerade an dem, was die Größe der kommenden deutschen Lyrik ausmachen sollte. Es suchte wieder die Annäherung an die alte theologische Poesie und rechtgläubige Dogmen- und Belehrungslyrik zu werden.

Ein schön news Lied/ Von der Schlacht vor Pauia geschehen: Gedicht vnd erstlich gesungen/ durch Hansen von Würzburg/ In eim newen Thon zusingen.





Faksimile der Titelseite eines alten Druckes des vielgesungenen Volksliedes auf die Schlacht bei Pavia.
Gedruckt zu Augsburg bei Michael Mangin.
(Nach dem Exemplar der Königl. Bibliothek zu Berlin.)

Es liegt wie ein Verhängnis über der deutschen Litteratur, daß drei ihrer größten Männer, welche das Zünglein der Wage nach rechts oder nach links hinstoßen konnten, im Alter zum Teil wieder abbrechen, was sie in der Jugend aufgebaut haben. Der junge Walther von der Vogelweide, der junge Luther, der junge Goethe, sie alle drei fingen mit dem Preise der Volksseele an und lauschten ihre Geheimnisse ihr ab und wandten dem Volke den Rücken, um an den Höfen und bei den Fürsten einzukehren, das Höfische, Dogmatische und Formale über das Innerliche und Inhaltliche zu erheben. Der Luther, welcher im Herzen des Volkes lebt, ewig frisch

und begeisternd wirkt und auf die deutsche Litteratur so mächtigen Einfluß ausübte, das ist der Mann des tiefen und mächtigen Gefühlslebens, der kraftvollen Leidenschaften, nicht der Denker, der Gelehrte, der Theologe, welcher die mittelalterliche Mönchschule durchwanderte, von ihrem Bann sich nicht befreien konnte und am Worte klebt, Worte spaltet und starre Autoritätsweisheit verkündet. Die feinere und tiefere Intelligenz war auf



¶ Ich kam durch lieb zů meinnem lieb
begangen / ich sprach zů ir hertz hertzigs
hertz dein gier hat mich vmb fangen / ich
sey dir nacher oder wert / ich wolt das
dich zů aller zeyt nach dir der ser belangē

¶ Sy sprach gesell das wer mir nit gar
eben / das mein gemůt in rechter lieb al;
so nach d ir solt streben / ich furcht der mye
wurdt mir zů vill / wiß gesell das ich zů
kaynem wil / mein willen also gebaůt.

¶ Ich sprach das wurd mein fräyd gar
ser verkrencken / durch al dein gier du fre;
intlichs hertz so dů dich das bedenncken /
mit ainer antwurt die sich fiegt / dar mit
ich alß mein trawren myg / mit frewden
von mir schwencken.

¶ Sy sprach mein zeyt wil ich also vertr;
eyben / mit solchen sachen glaub du mir
gantz vnuer woren b!eiben / mit fröden
lebe hie vnnd dört / ich sprach zů ir mein
höchster hort mein trost ob allen weiben

Faksimile des Anfanges eines Volksliedes des 16. Jahrhunderts.
Einblattdruck von Matheus Elchinger, Augsburg. (Nach dem Exemplar der Königl. Bibliothek zu Berlin.)

seiten der Humanisten: die Größe Luthers bestand hingegen darin, daß er nicht wie Erasmus von Rotterdam die stille Gelehrtennatur besaß, daß er nicht an den Bücherfreuden der Studierstube Genüge fand, Genüge an der persönlich errungenen Freiheit des eigenen Ichs, daß er nicht mit dem Kopfe zum Kopfe, sondern mit dem Herzen zum Herzen sprechen wollte. Er trug die Fackel des neuen Geistes in die Hütten des Volkes hinein, daß sie für jedermann ohne Unterschied von Stand und Geburt und nicht nur für einzelne Bevorzugte, für eine Schicht der oberen Zehntausend leuchten sollte. Einem Thomas Morus genügte der Traum von einem Utopia, die Errichtung des Idealreiches in Gedanken, und er war zufrieden, daß er es vom Fenster

seiner Studierstube aus geschaut hatte. Luther kam als der Mann der That, der es zu einer Wirklichkeit machen wollte. Aber während sich die Geister vom Schlage des Thomas Morus auf den Flügeln der Idee über alle hemmenden Schranken emporhoben, so daß ihre Worte und Gedanken uns noch heute frisch und jung anmuten und sie selber als Kinder unserer Zeit erscheinen, mußte ein Luther mit der harten und rauhen Wirklichkeit paktieren und ließ den mittelalterlichen Geist wieder mehr und mehr Herrschaft über sich gewinnen, Herrschaft über seine humanistisch-freiheitlichen Anschauungen, die von Anfang an mit seinen mönchischen im Widerstreit lagen.



Initiale aus der im September 1522 in Wittenberg erschienenen ersten Ausgabe von Luthers Neuem Testament,
der sogenannten Septemberbibel.

Das Große, was Luther für die deutsche Litteratur gethan, wurzelt alles in dem einen Boden: in seiner kernhaft-volkstümlichen Gesinnung, welche sich dem Aristokratismus, der Ichvergötterung und dem Akademikertum der romanischen Renaissance entgegenstellte, in seinem starken Fühlen und Empfinden, das die einseitige Verstandespflege der Humanisten überwand. Obenan steht seine Bibelübersetzung. Indem er jedermann aus dem Volke die Grundschrift des christlichen Glaubens in die Hand legte, daß jedermann selber lesen sollte, was in ihr aufgezeichnet steht, und sein eigener Priester sein konnte, erschien er als Jünger des Autoritäten vernichtenden Humanismus. Nicht mehr standen Kirche, Kirchenväter und Kirchenlehrer deutend und auslegend, aber auch fälschend und irreführend zwischen Gott und jedem Menschen, sondern jeder sollte selbst prüfen und entscheiden, was echtes Christentum war. Anfänglich erschien die Übersetzung in vereinzelten Stücken, September 1522 das neue Testament, in den nächsten Jahren nacheinander der Pentateuch, die Bücher Josua und Esther, der Hiob und das Hohe Lied, der Psalter, die Propheten, bis im Jahre 1534 das Gesamtwerk vollendet vorlag: „Biblia, d. i. die ganze h. Schrifft Deudsch", welches in den folgenden Jahren noch mannigfachen Verbesserungen unterzogen wurde. Schon vor Luther waren mehrfach Übersetzungen einzelner Teile an die Öffentlichkeit getreten, steife und schwerfällige, ungenaue Übertragungen, die statt auf den Urtext auf die Vulgata zurückgingen und dem Volke fremd blieben. Das Litterarisch-Große der Luther'schen That lag

Die offinbarung



Seite aus der im September 1522 in Wittenberg erschienenen ersten Ausgabe von Luthers Neuem Testament in Folioformat.
(S. Muther. Die deutsche Bücherillustration u. s. w.)

in dem Wie der Übertragung, in der künstlerischen und sprachschöpferischen Kraft des Übersetzers, der eine wahrhafte, kerndeutsche, volkstümliche Prosa schrieb, in welcher sich die ganze Herrlichkeit unserer Sprache, all ihr Pathos und ihre Erhabenheit, schlichteindringliche Einfachheit, Zartheit und Lieblichkeit entfalteten. Der Humanismus hatte die Göttlichkeit des Griechischen und Lateinischen verkündigt, Luther führte die nationale Sprache zum Throne empor. Er wollte ein reines Deutsch schreiben, wie es das Volk spricht, kein gräcisierendes und lateinisierendes Gelehrtendeutsch: man soll die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gasse und den gemeinen Mann fragen und ihnen auf das Maul sehen, wie sie reden. „Christus spricht: Ex abundantia cordis os loquitur. Wenn ich den Eseln soll folgen, die werden mir die Buchstaben fürlegen und also dolmetschen: Aus dem Überfluß des Herzens redet der Mund. Sagt mir, ist das deutsch geredet? Welcher Deutscher versteht solches? Was ist Überfluß des Herzens für ein Ding? Das kann kein Deutscher sagen. So redet die Mutter und der gemeine Mann: Weß das Herz voll ist, deß gehet der Mund über. Das heißt gut deutsch geredet, deß ich mich geflissen habe.“ Luthers kerndeutsch-volkstümliche Gesinnung und seine sprachliche Meisterschaft bewirkten es nicht zuletzt, daß seine Bibelübersetzung zu der bis dahin noch immer unerreichten deutschen Spracheinheit führte. Er gebrauchte die Kanzleisprache der damaligen Zeit, wie sie in dem geschäftlichen, diplomatischen Verkehr zwischen dem Kaiser, den Fürsten und den Städten, sowie auf den Reichstagen sich ausgebildet und welche die mundartlichen Unterschiede zum Teil schon ausgeglichen hatte, — im besonderen die Sprache der sächsischen Kanzlei. Die Sprachform Luthers, die im wesentlichen auch die unsere ist, erlangte rasch allgemeine Geltung und verdrängte die bis dahin noch sehr lebendigen Mundarten der einzelnen Landschaften, zunächst aus der Sprache der Bücher und der Umgangssprache der gebildeten Welt.

Der Predigt gab Luther ein neues Gepräge, indem er ihr den Ernst und die Würde zurückeroberte, die sie in der Schule Geilers von Kaisersberg eingebüßt hatte; er faßte sie vor allem als Schrifterklärung auf, als Belehrung und Unterweisung und flößte ihr eine wissenschaftliche Haltung ein, redete gleich stark zu Gefühl und Verstand, nachdem seine Vorgänger den Kanzelvortrag zu einer Art feuilletonistischer Unterhaltung gemacht hatten, zu einer mit allerhand Erzählungen, Fabeln, Schwänken und Sprichwörtern gewürzten satirischen Darstellung des weltlichen Treibens. Ganz besondere Aufmerksamkeit wandte er dem Kirchengesange zu. Die Kunst der alten Kirche trug vielfach einen berauschend-üppigen Charakter. Bunte Farben, feierliche Priestergesänge, süße Düfte, Gemälde und kostbare Geräte, Prozessionen und Schaustellungen aller Art drangen auf die Gemüter der Gläubigen ein. Demgegenüber sollte die Kunst der neuen Kirche eine solche der Einfachheit und der Innerlichkeit sein, aus der eigenen Brust





Faksimile einer Seite aus der ersten Ausgabe von Luthers Übersetzung des Alten Testaments,
und zwar des „anderen Teiles“ (Josua bis Esther), der 1524 bei Melchior Lotter in Wittenberg herauskam. Die Übersetzung des Alten Testaments erschien in einzelnen Abschnitten, zunächst 1523 der Pentateuch, im nächsten Jahre der „andere Teil“ (Josua bis Esther), und der „dritte Teil“ (Hiob bis Hoheslied), sowie der „Psalter“, 1532 die Propheten. (S. Muther a. a. O.)

das Lied zum Lobe Gottes emporbringen, als Gebet und Opfer, und die Gemeinde nicht mehr nur zuhören, wenn die Priester sangen und damit vorwiegend auf das ästhetische Empfangen und Genießen angewiesen sein. Die alte christliche Kirche hatte die Laienwelt vom Gesang in der Kirche ausgeschlossen, konnte aber auch schon seit dem 14. und noch mehr seit dem 15. Jahrhundert nicht mehr streng diese alte Überlieferung aufrecht erhalten. Den entschiedenen Bruch mit dem Alten führte jedoch erst Luther herbei. Er verbannte aus seiner Kirche vor allem den Gesang in lateinischer Sprache, der dem Volke immer etwas Fremdes bleiben mußte, und führte das deutsche Lied ein und ersetzte den Priestergesang durch den Gemeindegesang. Die religiöse Lyrik nahm damit einen neuen Aufschwung und erreichte ihr Höchstes in Luthers eigenen Gedichten. Es sind deren nicht viele, die meisten davon in den Jahren 1523 und 1524 entstanden, aber wie schon gesagt, diese wenigen Gedichte bedeuten, vom rein künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, für die deutsche und die Weltlyrik außerordentlich viel. Man darf wohl sagen, daß hier die deutsche Poesie des

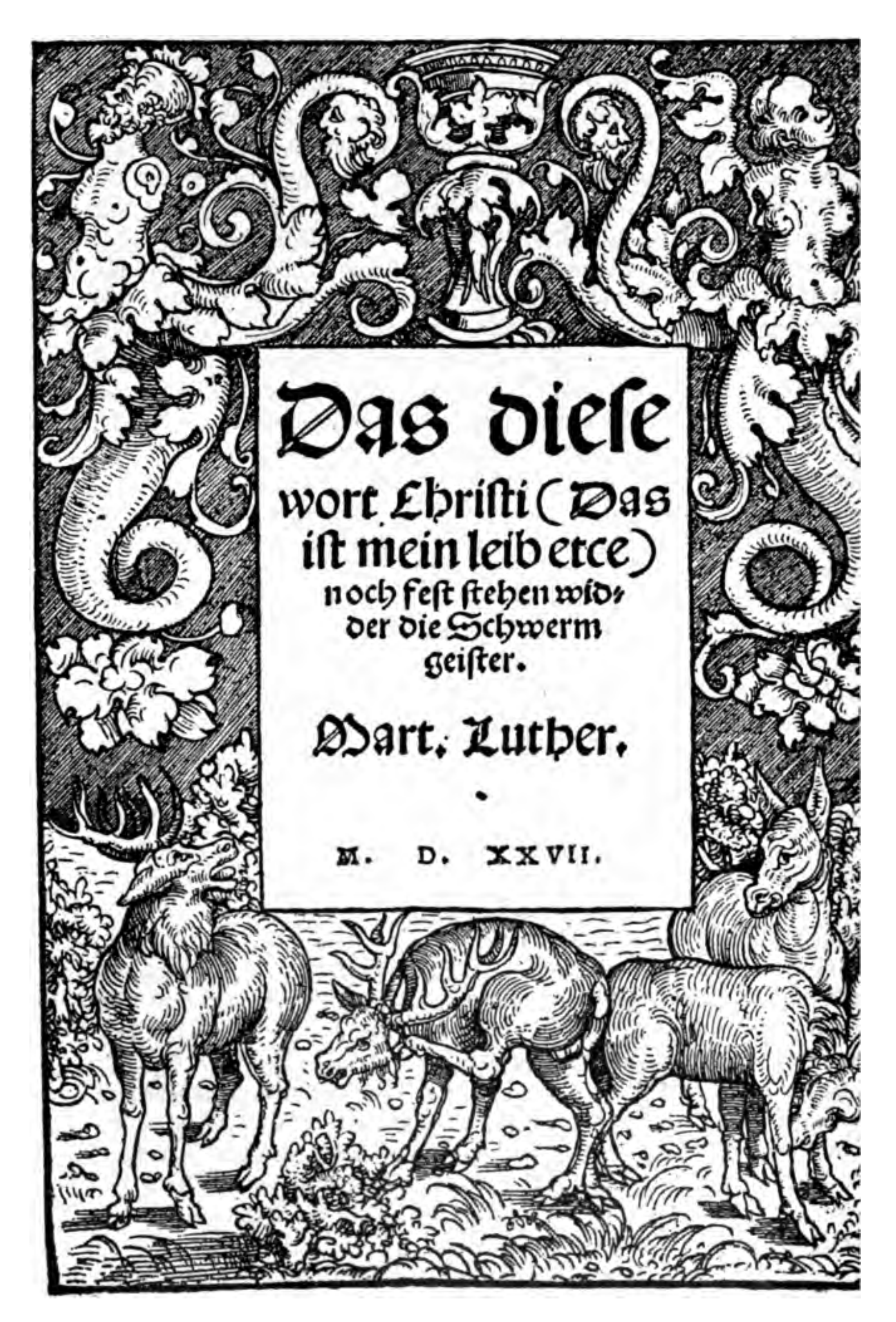
Passional Christi vnd

Er hat funden ym tēpell vorkauffer/ schāff/ ochßen vñ tawbē vñ wechßler sitzen/ vñ hat gleich ein geyssel gemacht vō stricke alle schāff/ ochßen/ tawben vñ wechßler außem tēpell trieben/ Das gelt verschüt/ die tzall brede vmkart/ vñ tzu den die tawben vorkaufften gesprochen/ Hebt euch hin mit diessen auß meins vatern hauß/ solt ir nit ein kauffhauß machē. Joh. 2. Ir habts vmb sunst/ darūb gebts vmb sunst. Mat. 10. Dein gelt sey mit dir yn vordamnuß. Act. 8.

Seite aus der 1521 bei Joh. Grünenberg in Wittenberg erschienenen Streitschrift Luthers „Passional Christi u. Antichristi“ mit Holzschnitten von Lucas Cranach.
(Aus Muther a. a. O.)

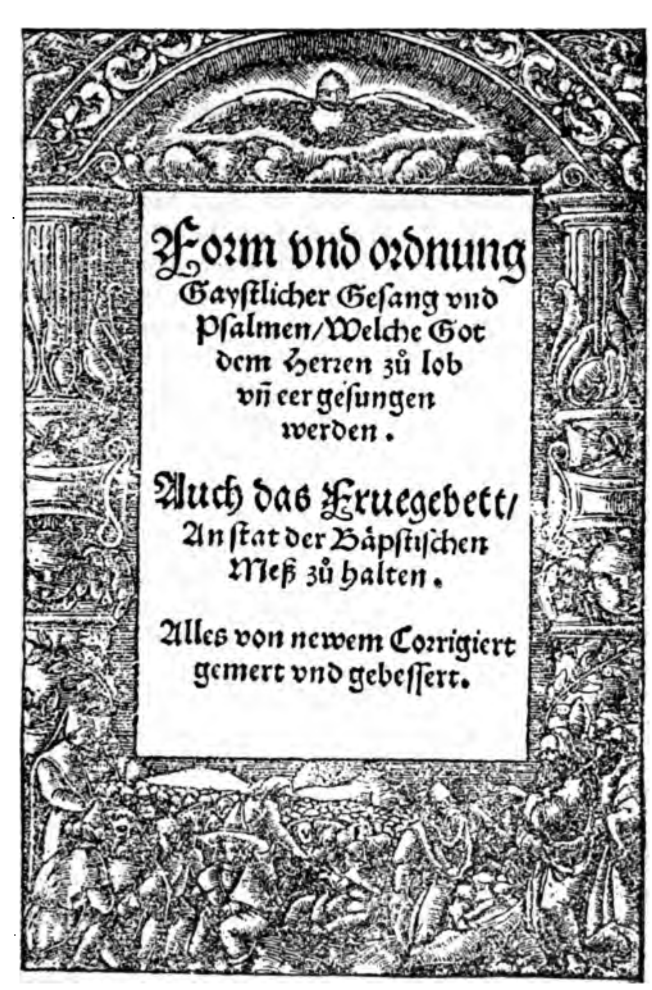
16. Jahrhunderts auf ihrer Höhe steht, trotz der engen Beschränktheit und Einseitigkeit in den Stoffen. Der Lyriker Luther ist ein Vorläufer der Burns und Goethe, die gleichwie jener aus den Quellen des Volksgesanges schöpften und eine neue Kunst schufen, welche den Empfindungsgehalt des Volksliedes mit einem tieferen geistigen Gehalt und einer veredelten und reineren Form verschmolz. Das Luther'sche Lied schlägt einen neuen Ton an, der in dem Jahrhundert der Renaissance sonst kaum noch vernommen wird. Frei von dem klassicistisch-antikisierenden Geist, der in der Lyrik dieser Zeit sonst daheim, frei von allem äußeren Formenkultus, fremd allem Gelehrten und Höfischen, offenbart es volkstümliches Wesen in seiner reinsten und edelsten Gestalt. Die Lyrik der Renaissance ist sonst vorwiegend ein Erzeugnis des Phantasielebens, schildernder und malerischer Natur, und hält sich mehr an die Darstellung der Außen- als der Innenwelt. Sie kehrt dabei wesentlich einen geistreichen und verständigen Charakter hervor und hat etwas Kaltes, aber auch Glänzendes. Die Luther'sche Lyrik, dort wo sie ihr Bestes giebt, wurzelt hingegen in einem starken und mächtigen Empfindungsleben. Das Fühlen steht in ihr voran. Sie sprudelt unmittelbar aus dem Herzen hervor und hat nichts Künstliches und Erkünsteltes an sich. Sie betont das Inhaltliche, und der Dichter will nichts sagen, als wie er leidet und kämpft, hofft, glaubt und jubelt, kein Werk der Kunst schaffen, sondern die Natur in sich zum Ausdruck bringen. Der germanische Realismus entfaltet von neuem seine Banner gegen den romanischen Formalismus: schlichte Rede und ungesuchtes Wort, aber voll innerlicher Wahrheit gilt mehr als die Schönheit, die bestechende Dekoration, die einschmeichelnde Formeneleganz. Die germanische Lyrik überzeugt, die romanische überredet. Auch das Luther'sche Lied ist ein Gelegenheitsgedicht im Goethe'schen Sinne. Es ist von durchaus subjektivem Gepräge, aus einer bestimmten Situation heraus geboren, eine Entlastung des Ichs, eine Aussprache der Individualität und darum in erster Reihe nicht so sehr ein Kirchen-, ein offizielles Gemeindelied, wie das allgemein und gewöhnlich behauptet wird, und zu dem die religiöse Lyrik des Protestantismus allerdings bald herabsank. Darin gleicht nur das Luther'sche Gotteslied dem Goethe'schen Liebeslied: obwohl jenes wie dieses durch und durch subjektiver Eigenart ist, so hat das Gefühl doch einen so naturwahr-charakteristischen, umfassenden und reichen Ausdruck erfahren, daß es das Empfinden eines jeden in sich einschließt, daß jeder glauben darf, seine eigene Seele rede aus demselben. Die höchste Subjektivität wird zur höchsten Objektivität, kraft der Tiefe der künstlerischen Begabung, kraft der Allmenschlichkeit des Dichters, der alle Menschheit in sein Ich eingeschlossen hat.

Luthers Lieder sind Bearbeitungen biblischer Psalmen und alter lateinischer Hymnen; auch ältere deutsche Lieder benutzte er und fügte ihnen neue Strophen hinzu; anderes schuf er frei aus sich heraus. Aber auch



Titelblatt einer Luther'schen Flugschrift vom Jahre 1527.

als Poet sah er dem Volk aufs Maul, wie es singt und dichtet, und was er schrieb, ist zumeist so mitgefühlt und mitdurchlebt, das ganze hat unter seinen Händen eine so eigenartige Gestaltung erfahren, daß man ihn mit aller Entschiedenheit als einen originalen Lyriker bezeichnen kann. Er hat in seinen religiösen Gedichten vollkommen seine Persönlichkeit niedergelegt; er kommt als unerschrockener Kämpfer und Glaubensstreiter, den keine Gefahr zurückschrecken kann, all seinen Haß gegen das Papsttum schüttet er in sie aus, aber auch die ganze Innigkeit, Naivetät und Liebenswürdigkeit seiner Natur. Der goldene Klang einer frommen gemütvollen Kinder- und Familienpoesie tönt hier und dort hervor. Diese Lyrik läßt mit am tiefsten empfinden, wie großes Heil die reformatorische Bewegung mit ihrer Abwehr der Antikenvergötterung für die Kunst hätte heraufführen



Form vnd ordnung
Gaystlicher Gesang vnd
Psalmen/Welche Got
dem Herren zů lob
vñ eer gesungen
werden.

Auch das Kruegebett/
An stat der Bäpstischen
Meß zů halten.

Alles von newem Corrigiert
gemert vnd gebessert.

Titelblatt des wahrscheinlich 1529 zu Augsburg gedruckten lutherischen Gesangbuches,
welches u. a. den ältesten erhaltenen Druck von Luthers „Ein feste Burg ist unser Gott" enthält.
(Nach dem einzig erhaltenen Exemplar der Stuttgarter Bibliothek.)

können, wenn sie nicht später in so reaktionäre Bahnen eingelenkt wäre und vielfach ihr Bestes, die Innerlichkeit und die Erhabenheit der Gesinnung, eingebüßt hätte.

Die kirchliche Lyrik nimmt nun auf lange hin eine wichtige Stellung im Vordergrund der Litteraturgeschichte ein. In den Tagen, da Luther lebte, der frischen jugendlichen Begeisterung und des ersten, frohen und tapferen Kämpfens entstehen eine Reihe Lieder, in denen trotz äußerer Unbeholfenheiten Luther'sche Kraft und Empfindungsechtheit steckt. Die Psalmen besonders dienen als Vorbild, das Volkslied wird geistlich umgeschrieben und ein bekanntes Liebeslied: „Die Brünnlein, die da fließen" verwandelt sich in ein Gedicht: „Der Gnadenbrunn' soll fließen", aber über diese leere, mechanische Umformung dringen auch einige zur Quelle der ästhetischen Größe des Volksliedes vor, zu seiner Schlichtheit und Echtheit in der Aussprache des Gefühlslebens. Daneben wird die ganze biblische Geschichte in Verse gebracht, was allerdings meist nur eine dürre Reimerei zur Folge hat. Einzelne Gedichte flattern als Flugschriften durch das Land, zahlreiche Sammlungen, mehr oder weniger umfangreiche Gesangbücher beweisen die große Hinneigung zu dieser Poesie. Und auch die Katholiken folgen zögernd den Lutheranern nach: Michael Vehe, Propst in Halle an der Saale, giebt 1537 die erste Blütenlese kirchlicher Gesänge für die der alten Kirche Treugebliebenen heraus. Aber im allgemeinen geschieht auf dieser Seite wenig für die Sache. Im Südwesten Deutschlands breitete sich hingegen der Kirchengesang des Calvinismus aus, der nur eine Übersetzung der Psalmen gelten ließ. Marots und Beza's Psalmenbearbeitungen mit französischen Melodien drangen ein. Von den Lutheranern können als Kirchendichter der ersten Zeit der Kantor Nikolaus Hermann zu Joachimsthal in Böhmen (gest. 3. Mai 1561), Johannes Mathesius (1504—65) und Philipp Nicolai (1556—1608) hier erwähnt werden. Mehr und mehr aber entweicht der echte, künstlerisch schauende und gestaltende Geist, der bei Luther so stark war, dem Liede seiner Nachfolger und Nachahmer. Den Wortzänkereien und Dogmenstreitigkeiten entsprach es, daß bald wieder die alte kirchliche Pseudopoesie aufkam, welche die theologischen Lehren und Glaubensmeinungen in Verse brachte statt der Empfindungen und mehr auf Rechtgläubigkeit sah als auf Kunst. Wie die protestantische Predigt, so wird auch das protestantische Lied bloß verstandesmäßig trocken und nüchtern. Das zurückgedrängte Empfindungsleben hat dort, wo es zum Ausdruck kommt, etwas Kleines an sich. Vor allem ging die Männlichkeit und herbe Größe der alten Kampfesweisen verloren. Man findet gegen Ausgang des Jahrhunderts mehr Geschmack am Weichlichen und Süßen, mehr am „Hohen Liede" als an den Psalmen, und das Kindlich-Naive, Traut-Familiäre der älteren Poesie artet oft ins Läppische aus.

Die Streit- und Kampflitteratur des 16. Jahrhunderts. Von Murner bis Fischart.

Der 30jährige Krieg, welcher im 17. Jahrhundert Deutschlands Fluren mit Feuer und Schwert verwüstete, hat sein Vorspiel in dem Buch- und Federkrieg, welcher in dem 16. Jahrhundert die erregten Geister aufeinander platzen ließ, und während dieser ganzen Zeit zu keinem Stillstand gelangte. Luthers Person, That und Gedanke gilt dieser Kampf vornehmlich; von rechts und links drängen die Gegner heran, die entschiedenen Anhänger des Alten, aber auch die Schwarmgeister, welche aus seinem Worte die letzten Folgen gezogen hatten, Folgen, vor denen er selber zurückschrak. Zahlreiche Freunde kamen ihm zu Hilfe und wehrten die gegen ihn geschleuderten Wurfpfeile ab. Mit den religiösen Fragen vermischten sich unlöslich die politischen und sozialen und steigerten die gegenseitige Erbitterung. Parteileidenschaft verwirrte die Köpfe, und zwischen den feindlichen Lagern schritten nicht wie anderswo kluge Opportunisten, aufgeklärte ruhige Geister auf und nieder, um zur Versöhnung und Duldung zu mahnen. Es fehlte an einer großen und mächtigen Idee, welche über die Gegensätze hinwegführte, es mangelte an jenem nationalen Stolz und Einheitsbewußtsein, in welchem in dieser Zeit Engländer und Franzosen die Kraft fanden, die Stürme zu überdauern. Um so hohe Güter der Kampf auch ausgefochten wurde, so entstand doch nur wenig Großes und Dauerndes, das mehr als Tageswert besaß. In der Unruhe der Zeit fand keiner Gelegenheit, sich zu sammeln, seine Anschauungen zu vervollständigen, seine Meinungen zu läutern und zu vertiefen. Der Tagesschriftsteller drängte den Philosophen und den Poeten von der Tribüne fort. Und nur zu leicht verloren auch die Besten und Tüchtigsten die höheren Ziele aus den Augen und vergaßen, daß ein Kampf um Ideen mit den vornehmsten Waffen ausgefochten werden muß. Die persönliche Beschimpfung des Gegners bildete auf allen Seiten den eigentlichen Witz, und vielfach trat an Stelle der Vernunftsgründe die Verdächtigung. Die Bildung des Jahrhunderts besaß doch noch viel Rohes an sich, und Luther selbst trug nicht wenig dazu bei, daß der Kampf grobe Formen annahm. Seine Vorzüge bedingten auch eine Reihe Fehler. Seine Leidenschaft, seine aus dem Selbstbewußtsein und dem Gefühl der eigenen Kraft hervorfließende Unduldsamkeit lassen ihn zu jedem Mittel greifen, um den Gegner zu vernichten. Er scheut kein Schimpfwort und bedauert selbst, daß ihm der ruhige, liebliche und friedsame Geist abgehe. Er besitzt nichts, um einen Feind zu versöhnen. Zahlreiche kleinere polemische Schriften, welche den eigentlichen Kern der Streitlitteratur des Jahrhunderts ausmachen, gingen aus seiner Feder hervor.

Man kämpfte nicht nur mit den Waffen der Wissenschaft, sondern nahm auch die Poesie zu Hilfe. Letztere kann allerdings nur einen matten, ver-

drießlichen Schein verbreiten, und die Kunst steht in diesen Dialogen und Satiren nicht gerade hoch. Aus den Klöstern kamen Luther Bundesgenossen zu Hilfe, und zahlreiche Mönche, begeistert für die neuen Lehren, warfen, wie er selber, die Kutte ab. Der Augustiner Michael Stysel (1487—1567) trat mit Versen und Prosa für ihn ein und führte in dem Streit mit Murner seine Sache, der Franziskaner Johann Eberlin von Günzburg ließ seine fünfzehn Bundesgenossen aufmarschieren, eine Reihe von reformatorischen Waffengängen, die im Jahre 1521 erschienen. Auch aus dem Lager der Humanisten eilten ihm Freunde zu Hilfe. In lateinischer Sprache schrieb der Nürnberger Patrizier Willibald Pirkheimer einen Dialog gegen den „ungehobelten“ Johannes Eck, und der Ritter Ulrich von Hutten, geb. am 21. April 1488 auf dem Schloß Steckelberg, gest. Ende August 1523 auf der Insel Ufenau im Züricher See, der feurigste und stürmischste unter den deutschen Humanisten, einer der Mitarbeiter an den „Briefen der Dunkelmänner“ stellte nun auch seine begeisterte Seele in den Dienst der Lutherischen Reformation. Durch elegante lateinische Gedichte hatte er die Bewunderung der gelehrten Welt auf sich gezogen und war von Kaiser Maximilian 1518 als Dichter gekrönt worden. In Reden, Briefen und Dialogen, Satiren und Epigrammen, stets kühn in Wort und Gesinnung, gab er seinen national-patriotischen, für alles Deutsche begeisterten Gefühlen Ausdruck, sowie seinem Haß gegen das Papsttum und die Klerisei, von denen so viel Unheil für sein Volk gekommen war. Er besitzt jenen



Ulrich von Hutten.
Nach einem Stich von G. F. Vogel jun.

alten Ritterzorn gegen das räuberische und gleißnerische Rom, welchen die Troubadours und ein Walther von der Vogelweide in Verse gegossen hatten. Religiöse, politische und soziale Ideen vermischen sich bei ihm. Er kämpft für die Interessen des freien ritterlichen Standes, der politisch ebenso wie wirtschaftlich für den Untergang reif war: gegen die Kirche, gegen die Fürsten und kleinen Tyrannen, welche dem Adel so gefährlich geworden sind, gegen Höflingswesen und als junkerlicher Sozialist gegen die kapitalistischen Volksausbeuter. Als Humanist hatte er zunächst in lateinischer Sprache geschrieben, aber drei Jahre vor seinem Tode fing er an, durch Luthers Erfolge für die Muttersprache gewonnen und nachdem er erfahren, welch ein köstlicher Schatz in ihr verborgen lag, in deutscher Zunge zu reden und seine lateinischen Schriften zu übersetzen. Er liebt es vor allem, in Dialogen seine Meinungen niederzulegen, und trug mit dazu bei, daß diese Form eine der beliebtesten in der Zeit wurde. In einem Gespräche mit seinem Freunde Franz von Sickingen, dem mächtigsten der damaligen Ritter, und einem Angestellten des Hauses Fugger stellt er den Räubern und Wegelagerern die Großkaufleute, die Juristen und Geistlichen gleich, welche wie jene das Volk ausplündern, ein anderes Mal führt er seine Leser in die Unterwelt und läßt den Herzog Ulrich von Württemberg, den Mörder von Huttens Vetter, nebst berühmten Tyrannen der Vergangenheit als handelnde Personen auftreten, um vor den Gefahren fürstlicher Machtherrschaft zu warnen. Er singt sein Lied: „Ich hab's gewagt mit Sinnen“, ein Lied von jener glänzenden Rhetorik, welche derartigen Kampfpoesien von den Tagen der Troubadours bis auf die neueste Zeit hin zumeist zu eigen ist, aber auch von einem so

¶ Ich habs gewagt mit sinnen
vnd trag des noch kain rew
Mag ich nit dran gewinnen
noch müß man spüren trew
Dar mit ich main
nit aim allain
Wen man es wolt erkennen
dem land zů gůt
Wie wol man thůt
ain pfaffen feyndt mich nennē

¶ Da laß ich yeden liegen
vnd reden was er wil
Het warhait ich geschwigen
Mir weren hulder vil
Nun hab ichs gsagt
Bin drumb veriagt
Das klag ich allen frummen
Wie wol noch ich
Nit weyter fleich
Vileycht werd wyd kūmen.

Anfang von Huttens Lied „Ich hab's gewagt mit Sinnen“.
Nach dem Originaldruck der Königlichen Bibliothek in Berlin vom Jahre 1521.

frischen und lebendigen Ichgefühl getragen, so sehr ein Stück Herzens-bekenntnis, daß alles Leer-Allgemeine weggetilgt ist. Die Herweghlyril

Vorred der geuchmatten.

Die gauch ein schlechtlichs liedlin handt
Darff weder baß noch ein discant
Wen er nur guck guck singen kan
Für einen gouch nim ich jn an



Faksimile eines Blattes von Ambr. Holbein zu Murners „Geuchmatt“,
einer Satire gegen die Wollüstlinge u. s. w., erschienen bei Adam Petri in Basel 1513.
(Nach Muther. Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance.)

Huttens, wenn auch äußerlicher als die Luther'sche, zeigt einen Aufschwung der Phantasie und des Gemütslebens und eine Begeisterung, aus denen die Dichtkunst gewöhnlich den größten Vorteil zu ziehen pflegt. Walthers von

der Vogelweide weit mehr didaktische politische Lyrik war hier überholt, Keim eines Neuen gelegt, der sich jedoch nicht entfalten sollte.



Faksimile des Titelblattes von Murners Narrenbeschwörung.
Gedruckt zu Straßburg durch Matth. Hupfuff 1512. (Nach dem Exemplar der Kgl. Bibliothek zu Berlin.)

Unter den Gegnern Luthers, welche die Dichtung zum Tummelplatz der Tageskämpfe machten, gewann **Thomas Murner**, geb. wahrscheinlich

am 24. Dezember 1475 zu Straßburg, gest. um 1536 zu Oberehenheim, den weitesten Ruf. Ein unruhiger Geist, der nirgendwo Ruhe fand und von den Anhängern der reformatorischen Bewegung mit besonderem persönlichen Hasse verfolgt und den unglimpflichsten Schmähungen überhäuft wurde. Schon auch deshalb, weil er wie ein Abtrünniger angesehen werden konnte. Formgewandter und witziger als Sebastian Brand, giebt er doch keine Entwickelung über diesen hinaus und bleibt in dessen Schule und Nachahmung stecken. Seine Satire trägt denselben harten, wenig künstlerischen, allegorisierenden und mehr predigenden als bildenden Charakter, welchen die Kunst des ausgehenden Mittelalters ausgebildet hatte, und alles ist wie bei Brand weniger ein Gedicht, denn eben nur die gereimte Beschreibung und Erläuterung eines Holzschnittes. In seiner „Schelmenzunft" und „Narrenbeschwörung" geißelte er die typischen Gebrechen seiner Zeit, vor allem auch das Mönchs- und Nonnentum, in jenem freien, aufgeklärten und demokratisch-bürgerlichen Geiste, der ihn als einen Mann von reformatorischen Gesinnungen erscheinen läßt. Wenn er sich trotzdem für Luthers That nicht begeistern konnte, so teilte er diese Abneigung gegen dessen unversöhnliches, im Anfang mehr revolutionäres als reformatorisches Vorgehen mit vielen der Humanisten, die sich die Ruhe ihres Studierzimmers nicht stören lassen mochten. Er mahnte zuerst nur zur Ruhe und zur Besonnenheit und forderte ihn auf, sich mit der gemeinen Christenheit wieder zu vereinigen, aber, wie das gewöhnlich der Fall, verschärfte sich in der Hitze der Polemik der Kampf. Persönliche Anfeindung ließ die ideellen Gesichtspunkte vergessen, und zuletzt erschien die gehässige Satire „von dem großen Lutherischen Narren wie in doctor Murner beschworen hat" (1522), in der er kein Hehl daraus macht und sich gewissermaßen zu rechtfertigen sucht, daß er im Anfang der Sache sympathisch gegenüberstand. Den Narren der Reformation, welche unter Luthers Führung das Christentum vernichten wollen, stellt sich der Satiriker entgegen. Luther will ihn für sich gewinnen und ihm seine Tochter zum Weibe geben. Eine Zeit lang läßt sich Murner auch von dieser umstricken, erkennt aber zur rechten Zeit noch, daß die ihm zugedachte Gattin verseucht ist, und jagt sie mit Schimpf und Schande davon. Der Zorn darüber wirft Luther aufs Krankenlager, und er stirbt, ohne sich mit Gott versöhnt zu haben." Murners Flugschriften und diese Satire riefen wieder Gegenschriften von reformatorischer Seite hervor, unter andern die sogenannte „Novelle", welche gleich den Werken Murners einen künstlerischen Anlauf nimmt und in erzählender Form berichtet, wie der Beschwörer von dem Geist eines in der Hölle schmachtenden lutherischen Bauern, des Karsthansen, zuletzt verscheucht wird. Dieser Karsthans spielt auch sonst noch eine Rolle in der reformatorischen Litteratur als Name und Typus des für Luther begeisterten Bauern.

Neue Kämpfer für und gegen den Protestantismus traten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf, nach den Tagen des Konzils von Trient und nachdem der neue Orden der Jesuiten den Feldzug gegen die Lutherische Lehre eröffnet hatte. Der Franziskaner Johannes Nas, ein ehemaliger Schneider (1534—1590), den die Lektüre des Thomas a Kempis der reformatorischen Sache abtrünnig gemacht hatte, führte am erfolgreichsten die Sache der katholischen Kirche, aber er fand einen überlegenen Gegner in Johann Fischart, der, mit dem scharfen und groben Polemiker Georg Nigrinus (1530—1602) vereinigt, Nas und das Treiben der Jesuiten mit schneidendem Hohn und übersprudelndem Witz verfolgte.



J. Fischart M.

Johannes Fischart.
Nach d. Bilde im „Ehezuchtsbüchlein", Straßburg 1607.

Der Leser hat verfolgen können, wie die Ideenkämpfe des 16. Jahrhunderts in allen Ländern der westlich-europäischen Bildung naturgemäß eine gesteigerte Freude an der Satire und dem polemischen Witz wachgerufen hatten. Den Gegner durch das Gelächter unschädlich zu machen, ward als besondere Kunst in dieser Zeit geübt, welche in der einen Richtung das Verständige und Verstandesgemäße so sehr bevorzugte und darum auch die Poesie der Satire besonders hoch schätzte, die zumeist eine Verstandespoesie ist und lehrender, überstark tendenziöser Natur. Aretin in Italien, Quevedo in Spanien, Rabelais in Frankreich, die großen Publizisten und Feuilletonisten des Jahrhunderts führten sie zu ihrer Vollendung empor, aus Deutschland gesellte sich Johann Fischart zu ihnen, der unbestritten gewaltigste Satiriker, den unser Volk damals hervorgebracht hat. Ebensowenig wie in Frankreich klärte sich freilich auch bei uns die Kampfstimmung zu jenem reinen und tiefen Humor oder zu jener epikureisch-erhabenen Ironie, daß ein reines und geläutertes dichterisches Gebilde daraus entstehen konnte wie der Cervantes'sche Roman und das Epos Ariosts. Zu scharf hatten sich dort wie hier innerhalb derselben Nation die Gegensätze zugespitzt. Die Tendenz behauptete den Vordergrund und erdrückte die Gestaltung. Es galt mehr zu überzeugen und zu reden als zu bilden. Aber Fischart ist schon ein ganz anderer Dichter als Thomas Murner, unendlich reicher an echt künst-

lerischen Ausdrucksmitteln, und an ihm und seinen Zeitgenossen zeigt sich deutlich, daß in der Spannzeit, welche zwischen den Jahren 1520 und 1570 liegt, das künstlerische Verständnis, das ästhetische Empfinden und Schauen bei unserem Volke manche Fortschritte gemacht hat. Ein neues Geschlecht wuchs heran, welches zu verstehen anfängt, welchen Gewinn das humanistische Jahrhundert gerade für die ästhetische Entwickelung der westeuropäischen Menschheitsseele mit sich brachte. In Sebastian Brand, Thomas Murner und Hans Sachs lebt noch der prosaisch-nüchterne Geist des Bürgertums des 14. und 15. Jahrhunderts, welches die Dichtung nur um ihrer Belehrung und Moral willen sucht. Fischart erst verkörpert den neuen Geist der Renaissancemenschheit und bricht der neuen Poesie Bahn, die zuerst in Italien ihre Flügel entfaltet hatte. Eine echte Übergangsnatur, eine Stürmer- und Drängererscheinung, in welcher das Vergangene und das Kommende wirr durcheinanderfließt. Im Kern ist auch seine Poesie noch Schriftstellerei, gelehrter und lehrender Natur, vorwiegend Erzeugnis des Verstandes, welcher die Eierschalen der Allegoristik noch anhangen. Durch die Zeit zur Satire hingedrängt, zu einer Gattung, die an didaktischen Elementen überreich, am schwierigsten in reine Kunst sich übersetzen läßt, hatte es freilich der Dichter in ihm besonders schwer, zur vollkommenen Freiheit sich durchzuringen. Er konnte sich nur mehr in den Äußerlichkeiten erweisen. Die innere Gestaltungsfähigkeit geht ihm noch ab, um so krampfhafter ringt das echt Künstlerische und Poetische, um sich in Erscheinung zu setzen, und all das Formlose, Gesuchte, Barock-Überladene, das Wirre und Kribbliche, das Affenteuerliche und Naupengeheuerliche, welches die echte Kunst Fischarts ausmacht, zeugte für diesen inneren Kampf, dessen Ursache die heimlich gefühlten Widersprüche zwischen künstlerischer und didaktischer Anschauungs-



Eigenhändiges Stammbuchblatt Fischarts,
Blatt 342 des Stammbuches des Franz von Domsdorf. Im Besitz des Herrn Geh. Rechnungsrats Warnecke in Berlin.
(Nach Könnecke, Bilderatlas.)

weise sind. Die Renaissance hatte vor allem der Phantasie die Fesseln abgestreift, und so ist auch die Fischart'sche Poesie wie die Ariosts, Lope de Vega's und Rabelais' vorwiegend eine phantasiefrohe Kunst, eine Kunst der Malerei, sinnliche Bilder und Erscheinungen vor die Seele zu zaubern. Auch Fischart befindet sich in einem fortwährenden ungeheuerlichen Phantasierausch, in dem alles durcheinanderwogt; ein Bild hat noch eben für ihn einfache und natürliche Wirklichkeitsgestalten, plötzlich verzerren sich diese und nehmen Hohlspiegelformen an, um im nächsten Augenblicke wieder in jene sich zu verwandeln. Den Hebel zu dieser Phantasie aber hält der Verstand in Händen, und da der Dichter nicht die letzte innerlichste Gestaltungskraft besitzt, da das Reden dem Bilden vorangeht, bei dem Wert, den die Renaissance auf das Formale legt, wirft sich die Phantasie ganz auf den sprachlichen Ausdruck, tobt sich der künstlerische Rausch in Wortbildung und in tausend stilistischen Seiltänzereien aus. Fischart ist der erste tief und echt ästhetisch empfindende deutsche Geist, für den

Affenteurliche vnd Vngeheurliche
Geschichtschrift
Vom Leben/rhaten vnd Thaten der for langen weilen Vollenwolbeschraiten
Helden vnd Herrn
Grandgusier/Gargantoa/vnd Pantagruel/Königen inn Vtopien vnd Ninenreich.
Etwan von M. Francisco Rabelais Französisch entworfen: Nun aber vberschrecklich lustig auf den Teutschen Meridian visirt/vnd vngefärlich obenhin/wie man den Grindigen laußt/vertirt/durch Huldrich Elloposcleron Reznem.

Si premas erumpit: Si laxes effugit.



Anno. 1. 5. 7 5.

Titel der ersten Ausgabe von Fischarts „Geschichtsschrift“ 1575.
(Nach Könnecke a. a. O.)

künstlerische Sinnlichkeit alles ist, der höchste Lust empfindet, wenn er nur schauen, hören, bilden und bauen, wenn er sich von seinen Phantasien fröhlich kann dahintragen lassen. Doch nicht Menschen von Fleisch und Blut,



Georg Rollenhagen.
Kupferstich aus Seidel, Icones vom Jahre 1671.

sondern Wörter und Buchstaben sind die eigentlichen Helden und Gestalten im Bezirk seiner Poesie. Sie sehen bei ihm nicht mehr als Begriffe und Zeichen aus, sondern haben sich in sinnliche Erscheinungen verwandelt, menschliche und tierische Gestalt angenommen, die Buchstaben selber reden

und witzeln und teilen lustige Pritschenschläge aus. Wortspiele und Wortverdrehungen aller Ecken und Enden. Fischart ist in erster Reihe Formkünstler, was er an dichterischem Genius besitzt, muß man ganz in seinen Formen suchen, wesentlich in seiner Sprache stecken die künstlerischen Genüsse, die er bietet.

Geboren wurde er um 1550 zu Mainz und erhielt seinen ersten Unterricht von seinem Vetter Kaspar Scheid zu Worms, der als Übersetzer aus dem Französischen dem westlichen Nachbarn wieder größeren Einfluß auf unsere Litteratur verschaffte. Auch Fischart hat bei den Franzosen gelernt und vor allem bei Rabelais, in dem er eine geistesverwandte Natur verspürte. Denn er war mehr als dessen Schüler und Nachahmer, ein ursprünglich gleichgearteter Geist, wie öfter aus dem gleichen Kulturboden in verschiedenen Ländern einander ähnliche Männer entstehen. Zahlreiche Werke Fischarts sind Übersetzungen und Bearbeitungen französischer, holländischer Werke, aber er war ein Übersetzer und Bearbeiter wie Luther und wußte sich seine Originalität vollkommen zu wahren. Wie es scheint, machte er Reisen nach England, Frankreich, den Niederlanden und Italien, promovierte 1574 zu Basel als Doktor der Rechte, war in den achtziger Jahren Amtmann zu Forbach und starb um das Jahr 1590. Seine Hauptwerke entstanden in der Zeit zwischen 1575 und 1581: 1575 die berühmteste seiner Satiren, die Bearbeitung des Rabelais'schen Gargantua, 1576 „das glückhafte Schiff“, die bekannte Erzählung von der raschen Fahrt der Züricher nach Straßburg, um einen noch warmen Hirsebrei zu überbringen und damit den Bundesgenossen zu beweisen, wie schnell sie ihnen bei ernster Gefahr Hilfe bringen könnten; 1577 „das podogrammische Trostbüchlein“, 1578 „das Ehezuchtbüchlein“, 1579 die scharfe antirömische Satire: „der Bienenkorb des heiligen Römischen Immenschwarmes“, 1580 „das Jesuiterhütlein“. Der Bernauer **Georg Rollenhagen** (1542—1609) schrieb in Anlehnung an die altgriechische „Batrachomyomachia“ einen „Froschmäuseler“, eine satirisch-lebhafte Tierdichtung vom Kampf der Frösche und Mäuse“, reich an Schwänken und Fabeln aller Art und **Bartholomäus Ringwalt** einen „treuen Eckhart“, die „lautere Wahrheit“ und den „Speculum mundi“, um seinen Landesgenossen ins Gewissen zu reden und die Schäden der Zeit aufzudecken.

Das Drama und die Unterhaltungslitteratur.
Von Hans Sachs bis Ayrer.

1516 erschien zum erstenmal Ariosts „Rasender Roland“, das große Durchbruchswerk der Renaissancedichtung, welche die europäische Menschheit wieder rein ästhetisch empfinden und anschauen lehrte. Um dieselbe Zeit ungefähr begann in Deutschland Hans Sachs als Poet hervorzutreten. 20 Jahre jünger als der Italiener, steht er in der Entwickelung etwa 120 Jahre hinter ihm zurück. Und er besitzt bis an sein Lebensende nicht die leiseste Ahnung von der großen künstlerischen Revolution, die sich soeben vollzogen hatte. Mit ihm blieb die ganze deutsche Poesie damals unberührt von dem neuen Geist. Keine italianisierende Formalistenschule ersteht ihr, kein Garcilaso de la Vega, kein Surrey, kein Wyatt, kein Spenser kommt, noch viel weniger ein heimisch-nationales, ganz ursprüngliches Originalgenie und macht den deutschen Geist und die deutsche Sprache fähig, all das neue und reiche Leben des Jahrhunderts auszudrücken, keiner lehrt sie, das Wesen der eigentlich künstlerischen Gestaltungskraft verstehen. Armes Deutschland! Arme deutsche Kunst! Ein schlichter Handwerksmeister steht auf der Höhe seines Parnasses, ein Mann vom eifrigsten Bildungsbestreben, der sich tüchtig in der Welt, wie in den Büchern umgesehen hat, ein aufgeklärter, freier Geist, der auch neuen Gedanken Verständnis entgegenbringt, aber nichts weniger als eine bahnbrechende und revolutionäre Natur. Die ängstliche Pedanterie und der konservative Zug des Zünftlers, die ehrerbietige Hochachtung vor dem Alten und Überlieferten steckt ihm tief im Blut. Und darum kann er auch die Poesie keine neuen Wege führen, aber wohl alles zusammenfassen, was die Vergangenheit ihm überlieferte. Für Deutschland vollendet er jene didaktisch-moralische, allegorische und satirische Zwitterpoesie, welche im 14. und 15. Jahrhundert Europa beherrschte, ein später Nachzügler, ein Geist mehr der Breite als der Tiefe.

In Nürnberg ward Hans Sachs am 5. November 1494 geboren, besuchte die lateinische Schule dort und trat 15 Jahre alt bei einem Schuhmacher in die Lehre. Als Handwerksbursch durchzog er einige Jahre lang die deutschen Länder und lebte dann als ehrlicher Schuhmachermeister in seiner Vaterstadt, wo er, ein 81 jähriger, am Abend des 19. Januar 1576 sanft entschlief.

Er verkörpert all den redlichen und tüchtigen Bildungseifer, der damals in den kleinbürgerlichen Kreisen Deutschlands herrschte, und Wissen verbreiten, Kenntnisse lehren, die Sitten verbessern, moralisieren und aufklären ist ihm Wesen und Zweck der Kunst. Die Verssprache ist noch immer etwas Zufälliges und nichts Notwendiges. Hans Sachs denkt vielfach in Prosa und schreibt in Versen. Er ist weniger Poet als Schriftsteller. Alles setzt sich für ihn in Reime um, ohne daß er die innere künstlerische Gestaltungs-

kraft dazu geben kann. Seine Kunst fließt noch aus dem Verstande hervor, und sie besitzt wenig Anschauungs-, noch viel weniger Gefühlselemente. Aber er geht in dieser Zeit dem Bürgerstand als geistiger Führer voran. Er ist ein Encyklopädist, der alles, was ihm wissenswert erscheint, aus Natur- und Völkerkunde, aus Geschichte und Geographie, rasch in artige Reimlein bringt; bald zählt er die Reihenfolge der deutschen Kaiser auf, bald giebt er eine genaue Beschreibung seines geliebten Nürnberg oder eine Abhandlung über nützliche und schädliche Pflanzen. Er berichtet von allerhand wichtigen Zeitereignissen, wie das heut unsere Zeitungen thun, ergeht sich in Betrachtungen über die politischen und sonstigen Zustände des Deutschen Reiches und giebt als ein treuer Wardein gute Ratschläge und Ermahnungen, wie es besser werden kann. Polemisierend und satirisierend, mit ernsten und spottenden Worten nimmt er an den Kämpfen der Zeit teil. Kaum erschienen die ersten Luther'schen Schriften, da versenkt er sich mit brennendem Eifer in deren



Studium und tritt mit frohen begeisterten Worten in seinem allegorisch-didaktischen Gedicht von der „Wittenberger Nachtigall“ für den Reformator in die Schranken. Von all den großen deutschen Publizisten des 16. Jahrhunderts ist er der volkstümlichste und der fruchtbarste, der naivste und



Titelholzschnitt zu einer der ersten Ausgaben von Hans Sachs „Wittenbergische Nachtigal“.
Nürnberg 1523.
(Nach der Ausgabe des Gedichtes von Karl Siegen. Jena 1883.)

liebenswürdigste, — der mildeste und versöhnlichste, der sich von allem Fanatismus und Engherzig-Persönlichen völlig fern hält und am meisten über die Parteien zu erheben weiß.

In den Handwerkerkreisen aufgewachsen, als Handwerksmeister Zeit seines Lebens aufs engste mit ihnen verbunden, pflegte er die Kunst des

Meistersanges, die vor allem eine Kunst des mittleren Bürgerstandes war. Er vollendet das Werk der Nestler von Speier, Folz und Rosenplüt. Die Tabulatur flößt auch ihm scheue Ehrfurcht ein, und ein Verstoß gegen ihre platten äußerlichen und mechanischen Formgesetze erscheint ihm, wie all den andern Genossen als die schlimmste Sünde gegen die Poesie. Er dichtet in fremden Tönen und erfindet sich auch seine eigenen Strophengebilde und Melodien: die „Silberweis“, den „Rosenton“, die „Hohe Bergweis“ u. a. Aber er erweitert das Stoffgebiet des Meistergesanges nach allen Seiten hin. In steifen, schwerfälligen, verkünstelten und verwickelten Strophenformen legt er die ganze Summe seines Wissens und Glaubens nieder: sein christlich-religiöses Bekenntnis, mehr Bekenntnis als christliches Gefühl und Empfindung, Ermahnungen und Aufrufe, Betrachtungen, Lehren, nützliche Kenntnisse, Schilderungen und Beschreibungen, Fabeln, Schwänke und Erzählungen, — alles durcheinander, wie er es eben verstand, noch ohne zwischen Kunst und

Ein gesprech zwischen Sanct Peter vnd dem Herren/ von der jetzigen Weldt lauff.

Mehr ein gesprech zwischen eim Waldtbruder vñ eim Engel/von dẽ haimlichen gericht Gottes.



Hans Sachs.

Titelseite einer Hans Sachs'schen Dichtung,
die, wie viele der Dichtungen des Meisters, als Flugblatt erschien.
Der Holzschnitt stammt von Sebald Beham.
(Nach Muther, a. a. O.)

Wissenschaft, zwischen Gestaltung und Erkenntnis zu unterscheiden, noch ohne Sinn für das, was die Versform in der Poesie eigentlich bedeutet. Glücklicherweise verfaßte er jedoch nicht nur Meistergesänge, sondern auch Spruchgedichte von wesentlich einfacherer und darum deutsch-volkstümlicherer Form, kurze acht- und neunzeilige paarweis gereimte Verse von jambischem Rhythmus. Eigentlich deutsche Verse waren das nicht, wie die altdeutschen Reimpaare, wie die „Knittelverse" des Goethe'schen „Faust". Deren tiefstes und feinstes Wesen war ihm noch verborgen, und statt die Silben nach ihrem Lautwert zu messen, Hebungen und Senkungen voneinander zu unterscheiden, zählte er sie mechanisch ab. Es fehlte dem Hans Sachs'schen Vers der charakteristische Wechsel zwischen Hebung und Senkung, jegliches Verständnis für den Unterschied der Betonungen und daher die Beweglichkeit und Anschmiegsfähigkeit des urdeutschen Verses. Dieser hatte romanische Form angenommen und damit seine innerste Natur verleugnet. Immerhin aber entlastete sich unser Poet in seinen Spruchgedichten von der Pedanterie und der wertlosen Formspielerei des Meistergesanges und konnte ungezwungener, schlicht-natürlicher und inhaltlicher reden. Auch die Spruchgedichte sind sachlich von der buntesten Mannigfaltigkeit. Wirklich künstlerisch wirkt der Dichter freilich nur dann, wenn er über die bloße Beschreibung sich erhebend, ein anschauliches Phantasiebild entwirft und noch mehr, wenn er zu erzählen anfängt, allerhand hübsche Fabeln und Schwänke, die er aus allen möglichen Büchern sich zusammenträgt, aus der ganzen reichen, damals über Europa verbreiteten Schwank- und Erzählungslitteratur. Mit ihnen gesellt sich Hans Sachs zu den Boccaccio und Chaucer, den großen Begründern und Vorkämpfern des bürgerlichen Realismus in der nachchristlichen Litteratur Europas. Und er spricht aus seinen Schwänken und Erzählungen als ein eigener Charakter zu uns. Er ist nicht der elegante, beißende und frivole, an allerhand Sexuellem sich köstlich erbauende Boccaccio, nicht ein vornehmer patricischer lebensfroher Chaucer, sondern ein schlichter deutscher Handwerkermeister von patriarchalisch-hausväterlichem Wesen mit einem schalkhaft-humoristischen Lächeln um den Mund, ein gutmütig-gemütlicher Geist, der niemandem wirklich weh thun will und auch die Bösen und Schlechten nur kopfschüttelnd betrachtet und mit einem halben Mitleid und Bedauern, da es ihnen doch eigentlich recht schlimm ergehen muß. Er hat etwas von dem braven Gottvater an sich, der in dem „Spiel von den ungleichen Kindern Evä" Religions- und Katechismus-Unterricht abhält. So fühlt sich auch Hans Sachs vor allem als Schulmeister und Berater seiner lieben Mitmenschen. Den einen Finger hat er immer mahnend emporgehoben, ein Weisheitssprüchlein, eine moralische Lehre stets auf der Zunge und, behaglich zurückgelehnt, erzählt er sein Histörchen, von dem er ängstlich alles fern hält, was anstößig sein könnte. Er ist peinlich ehrbar und Feind alles Lasciven und brutal

Sinnlichen, jeder Zote und jedes geschlechtlichen Witzes. Darauf hält vor allem seine Dichtung, daß sie keinerlei Gemeinschaft mit der „Frau Wollust“ pflegt.

Hans Sachs stand im reifsten Mannesalter, als er sich mit besonderem Eifer der dramatischen Dichtung zuwandte.

Luther und die Reformatoren brachten dem Theater ein freundliches Wohlwollen entgegen. Freilich war es ihnen dabei um die Kunst weniger zu thun als um Predigt, Lehre und Ermahnung, deren sich das Drama befleißigen sollte. Und vor allem konnte man sich seiner auch als eines mächtigen Werkzeuges in dem Kampf gegen das Papsttum bedienen, die gegnerischen Anschauungen leicht und bequem als Lügen nachweisen, die Anhänger des Alten verspotten und lächerlich machen. Das geistliche Drama des Mittelalters lebt weiter und nimmt nur einen strengeren protestantischen Charakter an. Es wird ernster, nüchterner und rationalistischer. Die Teufelsspäße verschwinden und die allzu burlesken Scenen, wie auch die vielfachen bunten und phantastischen Elemente der Heiligenlegenden. Auch gegen die theatralische Darstellung der Person Christi und seiner Leidensgeschichte wehrte sich das protestantische Gewissen. Um so eifriger beutete man sonst die Bibel aus. Das Drama in deutscher Zunge liebt dieselben Stoffe und Gestalten wie das lateinische Drama: die Geschichten vom keuschen Joseph, von der Susanna im Bade, vom Tobias, von Judith und Holofernes, Esther und Ahasver, vom verlorenen Sohn, vom reichen Mann und armen Lazarus tauchen in immer neuen Variationen auf, wobei der eine Verfasser vom anderen unbedenklich entlehnt, was ihm gut dünkt. Auch die römische und seltener die vaterländische Geschichte, die Novellen- und Erzählungslitteratur werden als Quellen benutzt. Die Moralitäten bestehen daneben fort und die Fastnachtsspiele, die bald einen mehr allegorisch-moralischen und didaktisch-satirischen Charakter, bald ein realistisches Gepräge tragen und dann irgend einen der bekannten Schwänke in Gesprächsform umsetzen. Der breite episch-chronikalische Stil der alten Passionsspiele, der jede Handlung und Begebenheit dem Zuschauer vor Augen führt, wird noch vielfach angetroffen, aber auch die antike Komödie übt ihren Einfluß aus und veranlaßt das Bestreben nach einem geschlosseneren Aufbau, nur löst sich dann die Handlung zu sehr in bloße Gespräche und Berichte auf. Jenes ist mehr der Fall in der Schweiz und überhaupt in den Gegenden, wo das Theater in den Händen der bürgerlichen Welt blieb und damit das alte volkstümliche Gepräge sich bewahrte, — dieses in dem Drama, das auf den gelehrten Schulen und Universitäten zur Aufführung kam und aufs innigste verbunden Hand in Hand mit dem lateinischen Drama ging.

Auf schweizerischem Boden trieb das Reformationsdrama seine ersten Früchte. Hier behielt das Theater vor allen anderen Gegenden seinen volkstümlichen öffentlichen Charakter, in dem die Bürger selber als Dar-

steller auftraten, — und bis in die Gegenwart hinein hat sich denn hier auch das alte echte Volks- und Bürgerspiel am lebendigsten erhalten. Der Berner Maler Nikolaus Manuel (geb. um 1484, gest. 1536) trat seit 1522 mit scharfen satirisch-didaktischen Fastnachtsspielen gegen das Papsttum und die Verderblichkeit der Klerisei auf, zahlreiche biblische Dramen gelangten auf die Bühne, von denen einige, wie die Luzerner Osterspiele in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, oft zwei Tage zur Aufführung gebrauchten und Hunderter von Darstellern bedurften. Auch ein „hüpsch spyl von dem frommen und ersten Eydgenossen, Wilhelm Thell genannt“, erschien zu Ury auf der Volksbühne. In den sächsischen Landen ließen sich vor allem die gelehrten Schulen die Darstellung dramatischer Werke angelegen sein. Pädagogische Absichten treten damit deutlicher hervor, deutlicher theologische Tendenzen. Hier ragte am bedeutendsten Paul Rebhun (gest. 1546) hervor, der seine Werke nach dem Muster der Griechen und Römer mit Chorgesängen ausstattete und antike Metren einzuführen suchte, auch in der Komposition sich strenger an das Drama der Alten anlehnte. Georg Rollenhagen, der Verfasser des „Froschmeuselers“ schrieb „der Jugend in Schulen und Gesellschaften zu unterricht und zu nützlicher Christlicher vbung“, ein Schauspiel von des „Ertzuaters Abrahams Leben und Glauben“, und Johann Agricola eine Tragödie von Johannes Huß.



Nürnberger Schembartläufer vom Jahre 1449.
Die Tracht ist weiß mit grünem rechten ärmel und grünem Hut. Die Verzierungen grün auf weiß.
Der Schembartlauf gehörte seit der Mitte des 14. Jahrhunderts etwa zu den Hauptfastnachtsvergnügen der Nürnberger und steht so in Beziehungen zu den Fastnachtsspielen. Im Jahre 1348 waren bei einem Aufstande der Zünfte gegen die städtische Regierung allein die Metzger dem Rat treu geblieben und erhielten nach Niederwerfung des Aufstandes das Recht, zu Fastnacht einen Maskenumzug zu veranstalten, das Schembartlaufen, wobei allerhand Neckereien und Verspottungen getrieben und auch Dialoge und Schwänke aufgeführt wurden. Die Metzger verkauften ihr Recht öfter an andere Zünfte, und der Schembartlauf wurde von Jahr zu Jahr prunkvoller und auch ausgelassener.

Im Elsaß und in Süddeutschland gediehen Bürger- und Schuldrama nebeneinander. Spät erst hatte sich Hans Sachs mit vollem Eifer auf die Pflege des Dramatischen geworfen, und in rascher Aufeinanderfolge gingen zahlreiche Tragödien, Komödien und Fastnachtsschwänke aus seiner Feder hervor. Die Universalität seines Schaffens tritt auch hier

deutlich hervor. Jeder Stoff ist ihm recht, und er verwertet Erzählungen aus der biblischen, wie aus der römischen Geschichte, aus der antiken Mythologie, aus der alten und neuen Sagenwelt, wie aus der Novellen- und Schwanklitteratur. In den Reigen der biblischen Gestalten treten Achilles und Klytämnestra hinein, Tristan und Isolde, Fortunat, der hörnerne Siegfried und die schöne Melusine, Boccaccio'sche Figuren, die keusche Römerin Virginia, Alexander der Große, Kleopatra, Romulus und Remus u. s. w. u. s. w. Die dramatische Form ist noch unreif und naiv, und für das höhere und ernstere Drama fehlt es dem wackeren Poeten an der rechten Begabung überhaupt, an Schwung und Kraft des Innenlebens. Um so besser gelangen ihm die Fastnachtspiele. Sie atmen denselben Geist wie die kleinen Erzählungen und Schwänke. Der Dichter hat hier den Vorteil, daß er aus vertrauter Nähe, aus der eigenen Beobachtung schöpfen und die kleine Alltagswelt, die ihn stets umgab, schildern und darstellen kann, kleine Ehestandsscenen, zänkische Xantippen und arme Pantoffelhelden, verbuhlte Weibchen, dumme Bauern, pfiffige Schelme, Narren und Thoren.



Nürnberger Schembartläufer vom Jahre 1460.
Die Tracht ist halb rot, halb weiß: aus dem Kolben sprüht durch eine künstliche Vorrichtung Feuer. (Siehe die Anmerkung zum vorigen Bild.) Der letzte von Hans Sachs besungene Schembartlauf fand im Jahre 1539 statt.

Kleine Schwänke und Erzählungen, Fabeln und Histörchen, wie sie Hans Sachs erzählt hatte, bildeten auch in dieser Zeit noch immer die Hauptmasse der deutschen Litteratur. Man fand bei ihnen zugleich Unterhaltung und Belehrung. Keiner besaß die Universalität unseres Nürnberger Poeten, keiner seine Emsigkeit und seine reiche Schöpferkraft. Die alten äsopischen Fabeln wurden u. a. von Erasmus Alberus (geb. um 1500, gest. um 1553) und Burkard Waldis (geb. um 1490, gest. um 1556) in ein neues Gewand gekleidet; jener kehrt mehr das Spitzig-Satirische, dieser mehr das Lehrhafte hervor. Johannes Agricola und der Wiedertäufer Sebastian Franck von Donauwörth nahmen sie in ihre Sammlungen deutscher Sprichwörter auf, um durch ihre Erzählung den Sinn und die Be-

Esopus/
Gantz New gemacht/ vnd
in Reimen gefaßt. Mit sampt
Hundert Newer Fabeln/
vormals im Druck nicht ge
sehen/ noch außgan-
gen/ Durch
Burcardum Waldis.



Anno M. D. XLVIII.

Faksimile der Titelseite der ersten Ausgabe von Burkhard Waldis' „Esopus".
Gedruckt 1548 zu Frankfurt durch Hermann Gülfferich.

deutung der Sprichwörter besser zu illustrieren. Jörg Wickram in seinem „Rollwagenbüchlein", Jacob Frey in seiner „Gartengesellschaft", Martin Montanus, Michael Lindener u. a. sammelten die Schwänke von alter und neuer Herkunft, heimischen und fremden Ursprungs; die pikanten Geschichten Boccaccio's und die schlüpfrigen Facetien der Humanisten, eines Poggio und Bebel mischen sich mit den Weisheitsparabeln altorientalischer Herkunft und schlichten volkstümlichen Anekdoten. Diese Bücher sind von höchstem kulturgeschichtlichen Reiz und gewähren uns einen tiefen Einblick in die Anschauungen und Überzeugungen, in das Denken und Empfinden, sowie in die Sitten und das alltägliche Treiben des deutschen Volkes, der Bürger und Bauern, der Pfaffen, der Landsknechte, der fahrenden Schüler u. s. w. Große Kunst darf man bei ihnen freilich nicht suchen. Neue volkstümliche

Vnderthäniger
dyener
Sebastian Franck vö
Thonaw Wörd

Faksimile der Unterschrift von Sebastian Franck
von einem Schreiben vom Jahre 1533 an den Bürgermeister von Ulm.

Gestalten, wie früher der Till Eulenspiegel und der Pfaff von Kahlenberg, erscheinen. Das Buch vom „Finckenritter“, einem Vorläufer des Freiherrn von Münchhausen, enthält eine Zusammenstellung von allerhand Lügengeschichten und Aufschneidereien, der Pfarrer Wolfgang Bütner erzählte 627 Historien, seine schimpfliche Wort und Reden, welche dem um 1515 gestorbenen sächsischen Hofnarren „Claus Narr“ zugeschrieben wurden, und der Trebbiner Stadtschreiber Bartholomäus Krüger sammelte aus dem Munde des Volkes die Geschichten, die über Hans Clauert, einen vom Geschlechte der Till Eulenspiegel umliefen. Ein litterarisch nicht ungeschickter unbekannter Verfasser vereinigte gegen Ausgang des Jahrhunderts in dem Buche von der „Schildbürger“ wunderseltzamen abendtheurlichen Geschichten und Thaten all die zahlreichen Späße und Anekdoten, die in den deutschen Landen zur Verspottung des dummen und beschränkten Pfahlbürgertums in den kleinen Städten und Ortschaften umherliefen und noch umherlaufen. Bald sind es die Schildaer, bald die Schöppenstedter, bald die Krähwinkler, bald die Tripstriller oder die Beckumer, von deren Einfalt das deutsche Volk sich gutmütig lachend lustige Scherze zu erzählen weiß. Ein anderes Volksbuch behandelte die Sage von Ahasver, dem ewigen Juden, während die seit alter Zeit umherlaufenden Geschichten von den Zauberkünsten und geheimen Wissenschaften großer Naturforscher, eines Albertus Magnus, eines Scotus, eines Paracelsus jetzt auf einen Magier Faust übertragen wurden, der in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts als Astrolog, Wahrsager und Taschenspieler in Deutschland umherzog. Wie die Gestalt des spanischen Don Juan, so verkörperte auch die des in Volksbüchern verewigten deutschen Faust ein gut Stück der Seele der Renaissanceperiode, ihre Sehnsucht nach Wissen und Erkenntnis, nach schrankenloser Macht über Himmel und Erde, ihre prometheischen Gelüste und ihren heißen Sinnendrang. Faust trotzt dem Himmel und verkauft seine Seele dem Teufel, um im Irdischen triumphieren zu können. Aber erst einem Goethe war es beschieden, diesen Faust zu einer Idealgestalt zu verklären. Im 16. Jahrhundert lebten noch zu mächtig die mittelalterlich-religiösen Stimmungen fort, und Übergangsstimmungen füllen das Volksbuch an. Noch erscheint die weltliche Wissenschaft, welche der kirchlichen kämpfend entgegentritt, als teuflische Wissenschaft; man fürchtet sie und staunt sie doch an voll halber Bewunderung und grausen Zagens. Noch ermangelt der Faust eines edleren und tieferen Innenlebens und ist nicht viel mehr als eben ein Zauberer, dessen Kunststücke man mit offenem Munde anstarrt. Wie recht und billig stirbt er in Verzweiflung über seinen Abfall von Gott und fährt jammervoll zur Hölle nieder.

Für das Unterhaltungsbedürfnis der deutschen Gesellschaft sorgten außerdem noch zahlreiche Romane, die jedoch fast alle dem Auslande entstammten. Zunächst sind es noch immer die französischen Rittererzählungen,

Warhafftige Contrafactur / aller gestalt vnnd massen zusehen / dise Bildnuß / von einem Juden von Jerusalem / AHASVERVS genannt / welcher fürgibt / wie das er bey der Creutzigung Jesu Christi gewesen / vnd bißhero von Gott beim Leben erhalten worden. Sampt einer Theologischen Erinnerung an den Christlichen Leser / mit glaubwürdigen Histori Exempeln illustriert vnd vermehrt.

IVD AHASVERVS



Titelblatt der dritten Ausgabe des Volksbuches vom „Ewigen Juden".
Gedruckt 1619 zu Augsburg bei S. Mangin.
(Nach dem Exemplar der Königl. Bibliothek zu Berlin.)

die mit Heißhunger verschlungen wurden, die Geschichten von dem mächtigen Riesen „Fierabras“ (1533) und den „vier Haymonskindern“ (1535) aus dem alten Karolingischen Sagenkreis, vom „Kaiser Octaviano, seinem weib und zweyen sünen, wie die in das ellend verschickt ond wunderbarlich in Franckreich bey dem frummen Künig Dagoberto widerumb zusammen komen sind“ (1535) und von der „schönen Magelona“ (1536). 1569 kam der spanische „Amadis“ nach Deutschland, allen Ehrliebenden vom Adel, züchtigen Frauwen und Jungfrauwen, sehr nützlich und kurtzweilig zu lesen, und zieht sich mit



Holzschnitt aus der ersten Ausgabe des von Veit Warbeck aus dem Französischen übersetzten Romanes von der „Schönen Magelone“.
Druck von Heinrich Stayner in Augsburg aus dem Jahre 1536.
(Nach dem Exemplar der Königl. Bibliothek in Berlin.)

seinen unendlichen Fortsetzungen durch die ganze zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hin. 1594 erschien das letzte, das vierundzwanzigste Buch. Gegen Ende des Zeitraumes drangen dann auch die Schäfer- und Schelmenromane ein. Der deutsche Roman trieb seine ersten Reiser. Jörg Wickram, der vielgewandte Gerichtsschreiber von Kolmar, der Verfasser des „Rollwagenbüchleins“, Didaktiker und Dramatiker, begründete ihn mit seinen vier Erzählungen: „Gabriotto und Reinhard“, „der jungen Knaben Spiegel“, „die guten und bösen Nachbarn“ und „der Goldfaden“, welche in der Zeit von etwa 1553 bis 1557 herauskamen. Die Freude an bunter Stofflichkeit, an Abenteuern und äußerlichen Geschehnissen herrscht in ihnen noch vor. Aber daneben tragen sie einen bürgerlichen Charakter und moralisch-

didaktische Tendenzen zur Schau und können als ein ursprüngliches und echtes Erzeugnis des deutschen Geistes des 16. Jahrhunderts angesehen werden. Sie schildern das Leben des Mittelstandes, nur mehr phantastisch als realistisch. In zweien von ihnen kommt ein sozialer Konflikt, der Unterschied des Standes, zum Ausdruck: In „Gabriotto und Reinhard“ vermag brennende Liebe die Unterschiede der Geburt nicht zu überwinden, während sich im „Goldfaden“ der arme Hirtensohn Lewfrid schließlich seine angebetete Grafentochter erobert. Immerhin stellt Wickram dem ausländischen Ritterroman die ersten Versuche eines bürgerlichen Familienromanes entgegen, der in dieser Zeit allerdings noch keinen Erfolg haben sollte und erst im 18. Jahrhundert zur Blüte gelangte. Er geht einstweilen wirkungslos vorüber, ohne Nachahmung zu finden, und Wickrams Kunst erliegt der überlegenen des Auslandes. Über ihn schreitet der Amadis hinweg.

Das VII. Capitel.

Wie der Junckher vom Meer wider deß Galpans diener/ und her nach wider seine Brüder/ letzlichen Galpan selbs sich geschlagen.



Holzschnitt aus der deutschen Übersetzung des Amadis-Romanes, Folio-Ausgabe vom Jahre 1583.
Gedruckt von Sigismund Feyerabend in Frankfurt 1583.

Auch das deutsche Drama suchte in den neunziger Jahren neue Anregungen in der Fremde. Während bei uns noch die Darstellung theatralischer Werke ausschließlich in den Händen von Dilettanten lag, in den Händen von Handwerkern und Schülern, und die dramatischen Aufführungen nur zur Verherrlichung besonderer festlicher Gelegenheiten stattfanden, hatte sich in den übrigen Ländern des europäischen Westens bereits seit längerer Zeit ein besonderes Berufsschauspielertum entwickelt und die mimische, wie deklamatorische Kunst zu einer Feinheit und Größe ausgebildet, von der man in dem ästhetisch weit zurückgebliebenen Deutschland noch keine Ahnung besaß. London besaß in den Tagen Shakespeare's und Ben Jonsons bereits sieben bis acht stehende Theater und Schauspieler, wie die Brüder Burbadge, welche der Darstellung der größten Meisterwerke gewachsen waren. Auch nach Deutschland kamen diese fremden Schauspieler

auf ihren Wanderzügen hin, um an den fürstlichen Höfen und in den Städten Lorbeeren und Geld einzuernten. Von Süden her erschienen die italienischen Komödianten mit den lustigen Intermezzi der commedia dell' arte, mit ihren stehenden Possenfiguren, dem Pantalone, dem Brighadella, dem Truffaldino u. s. w., erschienen in Österreich und Süd-Deutschland, während von Norden und Nordwesten, über Dänemark, vor allem über die Niederlande kommend, englische Schauspieler eindrangen. Seit den neunziger Jahren treten sie in reicherer Anzahl auf, erlernen die deutsche Sprache und setzen sich dauernder fest, durchstreifen auf ihren Wanderzügen ganz Deutschland und Österreich und ziehen bis ins polnische Gebiet hinein. Der dreißigjährige Krieg erst läßt die Besten nach England zurückkehren, vereinzelt erscheinen sie auch während dessen und von neuem nach Abschluß des Friedens, ohne jedoch die alte Bedeutung wieder zu erlangen. Junge Leute von deutscher Geburt mischten sich wohl bald in ihre Reihen, andere verlockten ihre Kunst und ihre Erfolge, daß sie sich auf eigene Faust ins Land hinaus getrauten, und so bildete sich allmählich auch ein deutsches Berufsschauspielertum heran, das jedoch erst nach Ende des dreißigjährigen Krieges bedeutsamer hervortritt.

Die englischen Komödianten erregten in ganz Deutschland das größte Aufsehen. Schon ihre Theaterbuden mit den Bühneneinrichtungen der Heimat gewährten einen neuen Anblick. Dazu kam die Pracht der Kostüme, die Mannigfaltigkeit der Ergötzungen, die sie boten: Tänze aller Art, Springer- und Fechterkunststücke, Pantomimen und große Triumphzüge, viel Gesang und Musik, und vor allem die Späße des Clown. Auch waren es keine Schauspieler untersten Ranges, die in England selber keine Rolle zu spielen vermochten, vielmehr zum Teil tüchtige Kräfte, die sich bei den deutschen Fürsten und Bürgern in Ansehen zu setzen wußten und selbst vor dem Kaiser spielen durften. Ihre Kunst wurzelte, wie die englische zur Zeit Shakespeare's überhaupt, im Naturalismus, ohne daß deshalb Würde und Feinheit des Spieles, dort, wo sie notwendig, ausgeschlossen waren. Sie bringen die neuen dramatischen Dichtungen ihrer Heimat mit, spielen zuerst in englischer, später in deutscher Sprache, schreiben sich selber Stücke, wie sie für das Alltagsbedürfnis nötig sind, und führen die Werke deutscher Poeten auf, so gewißlich die ihrer fürstlichen Gönner, des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, des Landgrafen Moritz von Hessen.

Shakespeare's Dichtungen erscheinen zum erstenmale bei uns auf der Bühne, neben Shakespeare Marlowe und andere Dramatiker der Elisabethanischen Zeit. Dürfen wir annehmen, daß z. B. Marlowe's Werke in der ersten Zeit so zur Aufführung kamen, wie man sie in London sah, oder brachte man schon von Anfang an Bearbeitungen der schlechtesten Art mit, dürftige Auszüge, die von dem geistigen und künstlerischen Wesen der Urwerke so gut wie nichts mehr verraten und nur den Gang der äußeren Handlung

einigermaßen festhalten? Sollten diese englischen Schauspieler so gar keine Ahnung gehabt haben von dem Wesentlichen und Großen, das den tiefsten und eigentlichsten Wert der Dichtung ihrer Zeit- und Landesgenossen ausmachte? Die Dramen der englischen Komödien, die uns überliefert sind, namentlich in der „Sammlung englischer Komödien" vom Jahre 1620, verraten noch immer eine sehr rohe und naive Kunst, und der Shakespeare, wie man ihn vor dem dreißigjährigen Kriege auf der deutschen Bühne sah, hat kaum etwas gemeinsam mit dem Shakespeare des gleichzeitigen englischen Theaters. Aber keine Kunst ist so abhängig von dem Geschmack und der Bildung, von den Forderungen und dem Beifall des Publikums, wie die Berufsschauspielkunst. Und so darf man vielleicht eher annehmen, daß die englischen Komödianten in Deutschland verrohten, als daß sie selber die Verroher der deutschen Kunst waren. Gewiß kamen sie nicht als Pioniere herüber, um das Banner einer höheren Kunst aufzupflanzen und in dem deutschen Volk den Sinn und das Verständnis für die Größe eines Shakespeare zu erwecken, es waren keine vornehmen litterarischen Geister, wie es die Surrey und Wyatt in England gewesen waren, die Juan Boscan und Garcilaso de la Vega in Spanien, welche eine ästhetische Aufklärung und Verfeinerung des Volkes anstrebten, sondern sie machten aus ihrer Kunst ein Geldgewerbe und unterwarfen sich daher dem Geschmack der rohen Menge. Sie halfen das alte deutsche Bürger- und Volkstheater zu untergraben, welches die Kunst allerdings noch nicht um der Kunst willen pflegte, aber doch im Dienst höherer, geistiger Lebensinteressen stand, und legten den Grund zu einem neuen Theater, dem Geschäftstheater, das in erster Reihe dem Gelderwerb diente und bis zum heutigen Tage die Dichtung nur gelegentlich gefördert, ihr ebensoviel geschadet, wie genützt hat.

Auch die englischen Komödianten thaten für die Entwickelung des deutschen Dramas keineswegs, was sie hätten thun können, — wären sie wirklich als Verkünder Shakespeare's erschienen, als ideale Vertreter ihres Berufes, um eine gereiftere ästhetische Bildung bei uns auszubreiten. Auf so große Vorbilder die von ihnen aufgeführten Dramen zurückgehen, so zeigen sie doch einen so grellen Abstich von jenen, sie haben eine so außerordentliche Rückentwickelung erfahren, daß sie sich nicht allzuweit über das deutsche Reformationsdrama erheben. Immerhin bedeuten sie einen künstlerischen Fortschritt. Die Handlung ist eine bewegtere und sinnlichere, wirksamer aufgebaut, die Gestalten erscheinen lebendiger und charakteristischer, schärfer tritt der Wechsel zwischen Ernstem und Komischem hervor. Von Vorteil war es auch zunächst, daß die Prosa nun auf der Bühne zu Gehör kam und den eintönigen Vers der bisherigen Dramatik zu verdrängen suchte. So geschah eine Annäherung an das Leben und die Natur, welche für die deutsche Kunst damals eine der ersten und wichtigsten Erfordernisse war. Das gelehrte Schauspiel der Geistlichen und der Schulmänner war

gerade davon am weitesten entfernt, gerade das ernste Schauspiel wuchs als ein dürres Gewächs in dumpfen Schulstuben heran und blieb schon um seiner vorwiegend biblischen Stoffe willen und auch, wenn es zur Geschichte Griechenlands und Altroms hinabstieg, der Wirklichkeit entfernt. Auch der religiöse Geist verhinderte eine echte realistische Darstellung, und die Frömmigkeit erlaubte keine freiere und phantasievollere Durcharbeitung der gegebenen heiligen Stoffe. Gewiß führten auch die englischen Komödianten biblische Dramen auf und suchten sich damit bei den Magistraten und geistlichen Behörden wohl in besondere Gunst zu setzen, aber der wesentliche Geist ihres Repertoires ist der der Weltlichkeit, des Sinnlichen und des Irdischen. Ihre Kunst, so schwach sie ist, ist doch in ganz anderem Maße Kunst um der Kunst willen, Freude an der Gestaltung frischen Lebens, Lust an der Verkörperung des Menschen. Und



Englischer Pickelhering.

Nach einem Einblattdruck mit politischem Gedicht vom Jahre 1621.

Das Bild, ein Kupferstich, zeigt den Pickelhering, die komische Figur der englischen Komödianten, die später auch von deutschen Wandertruppen übernommen wurde und lange eine stehende komische Figur blieb. Auf der obigen Abbildung muß man sich die Äxte und Beile wegdenken, die nur auf den politischen Inhalt des Gedichtes Bezug haben, sonst ist der Anzug die typische Tracht des Pickelherings.

was diese Abkehr von der Didaxis und Moralisterei für die ästhetische Ausbildung bedeuten konnte, das haben hinreichend die ganzen künstlerischen Bestrebungen dieser Epoche bewiesen. Um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts dämmerte für Deutschland das allererste matte und trübe Morgenlicht jener ästhetischen Kultur herauf, die mit der Renaissance gekommen war und die in den anderen Litteraturen so herrliches hervorgebracht hatte.

Vielleicht war es, wie gesagt, die damals bei uns verbreitete, so schwache Empfänglichkeit für Poesie, daß die englischen Komödianten keine Dramen bieten konnten, wie man sie bei ihnen daheim sah. Vielleicht war es gerade der Einfluß des noch rohen deutschen Geschmackes, daß der Clown in ihren Truppen sehr bald zum ersten und wichtigsten Schauspieler wurde, der allein das Glück und den Erfolg verbürgte. Errang er sich nicht vielleicht erst auf deutschem Boden diesen Ehrenplatz? Allein Robert Browne, der erste von den Direktoren, der mit einer Truppe in Deutschland sich dauernd niederließ, spielte nicht im Fach der Komiker, während später immer nur die Clowns an der Spitze der wandernden Gesellschaft stehen. Der Clown spielt dann auch die erste Rolle im Drama der englischen Komödianten. Im Grunde ist er in jedem der Hauptheld und immer derselbe Spaßmacher. Die mannigfaltigen Gestalten, unter denen er in den Werken der Elisabethaner erscheint, darf man auf deutschem Boden nicht mehr suchen. Er ward zu einer stehenden Figur, die in jedes Drama eingeschoben werden konnte. Er besitzt volkstümlichen Witz und derbe Komik und ist am freigebigsten mit Zoten und allerhand Scherzen, die mit des Leibes Notdurft zusammenhängen. Gewiß aber fand er damit bei seinem Publikum den größten Anklang.

Auch auf das deutsche Drama übte das der englischen Wandertruppen seinen Einfluß. An verschiedenen deutschen Fürsten hatten diese besondere Gönner gefunden und waren in deren Dienste getreten. Die Truppe John Spencers besaß einen Rückhalt an dem Kurfürsten von Brandenburg und dem von Sachsen, Robert Browne stand zu verschiedenen Malen in enger Verbindung mit dem Landgrafen Moritz von Hessen, der selber — verloren gegangene — Schauspiele schrieb, während sich Thomas Sackville einen Beschützer in dem Herzog Heinrich Julius von Braunschweig erworben hatte. Auf der Bühne führte Sackville den Namen Jan Posset, und Jan Posset heißt die stehende Hanswurst-Figur in den Dramen des Herzogs. Diese stehen unter den Einwirkungen des Dramas der englischen Komödianten und verraten deren Vorliebe für schreckliche Greuel- und Blutthaten, sowie für derbe, schwankartige Späße. Auch brechen sie mit dem Vers und führen die Prosa ein. Nicht so weit ging der Nürnberger Dramatiker Jakob Ayrer. Die alten Reimpaare hat er beibehalten, aber eine rein äußerlich bewegte, aufgeregtere Handlung mit großen Spektakeln und Hanswurstspäßen bildet auch für ihn noch das Wesen der theatralischen Poesie.



England im Zeitalter Shakespeare's.

Das England des 16. Jahrhunderts. Der Charakter der englischen Kultur. Vorherrschaft des Poetischen und Phantasievollen im Geistesleben. Die Wissenschaft. Bacon von Verulam. Die Dichtung der Übergangszeit. Die schottische Schule. John Skelton. Die Anfänge der Berufs-Schauspielkunst in England. Heywood. Die Einwirkungen der italienischen Poesie und die italienische Schule in England. Wyatt, Surrey und die Lyrik der Renaissanceperiode. Der Petrarkismus. Die Herrschaft der Phantasie in der Poesie. John Lily. Sidney. Edmund Spenser. Das Drama. Die Bedeutung des englischen Dramas der Elisabethanischen Zeit für die Entwickelungsgeschichte der Weltpoesie. Die Befreiung des Germanismus von der Herrschaft des Romanismus, Durchbruch einer germanischen Rassenpoesie. Germanische und romanische Rassenpoesie. Die neuen Entwickelungsfaktoren des germanischen Kunstgeistes. Sieg der Innerlichkeit über den Formalismus. Aufgang einer Poesie der individuellen Charakteristik. Unterschiede zwischen dem germanischen und romanischen Naturalismus. Die Anfänge des neuen Dramas in England. Die antikisierenden Bestrebungen. Das Sturm- und Drangdrama der Elisabethanischen Zeit. Thomas Kyd. Christopher Marlowe. Robert Greene, Peele, Lodge u. s. w. William Shakespeare. Allgemeine Charakteristik seiner Bedeutung und Größe. Der Shakespeare'sche Naturalismus. Vereinigung in der Darstellung des Außen- und des Innenlebens. Die Shakespeare'sche Ichkunst. Shakespeare als Psychologe der Leidenschaft. Sein Lebens- und Entwickelungsgang. Ben Jonson und das Sittendrama. Chapman, Middleton, Heywood Webster, Beaumont-Fletcher, Ford, Massinger u. s. w.

Aus den Kämpfen der roten und weißen Rose war ein neues England hervorgegangen; das Rittertum hatte sich verblutet und das mittelalterliche Feudalsystem lag gebrochen am Boden. Über den zusammenstürzenden Burgen reichten sich das städtische Bürgertum und der König die Hand, um die Grundlagen des modernen monarchisch-parlamentarischen Staates aufzubauen. Der Bürger sah noch in dem Alleinherrscher seinen natürlichen Beschützer und Verbündeten und glaubte, seine eigene Macht zu stärken, wenn er die der Krone unumschränkt anwachsen ließ. Englands Könige und Königinnen dürfen sich alle Akte schrankenloser Willkür erlauben, ohne dadurch an Volkstümlichkeit einzubüßen. Das Parlament besitzt keinen höheren Ehrgeiz, als den treuen Diener des Herrn zu spielen, den stummen Vollzieher seiner Befehle. In der Person des Königs verkörperte sich der nationale Einheitsgedanke, und der Bürger wußte, konnte auf Heller und Pfennig berechnen, was die nationale Einheit für ihn bedeutete. Das Auf-

hören jenes ewigen, kleinen Krieges der Barone untereinander, des Krieges von Stadt gegen Stadt, von Landschaft gegen Landschaft; das alte rauflustige Rittertum, unter dessen Herrschaft Europa ein einziges, großes Kriegslager und Schlachtfeld gebildet hatte, sah sich gezwungen, die schweren Waffen beiseite zu legen, und verwandelte sich in einen höfischen Adel, der von der Sonne der Gunst des ehemals so viel und heiß bekämpften Königs lebte. Die Mauern und Türme der Burgen fallen, die Burg verwandelt sich in einen Palast, in ein Schloß, in einen anmutigen Landsitz, dessen bester Schmuck nicht mehr die Festigkeit und Sicherheit gegen feindliche Geschosse ist, sondern die Schönheit, Bequemlichkeit und die den Reichtum des Besitzers ankündende äußere und innere Pracht. Leben heißt fröhliche Feste feiern, bankettieren, Maskeraden und Mummenschanz treiben; der Ritter wird zum Hof- und Staatsbeamten, zum Krieger und Diplomaten, nicht mehr im eigenen Dienst, sondern im Dienst des Königs und der Nation. Eine ungeheure Steigerung des Volkswohlstandes, ein mächtiges Aufblühen von Handel, Industrie und Gewerbe, eine großartige Verfeinerung der ganzen äußeren Lebenshaltung, wie sie der Reichtum mit sich bringt, leiten, wie immer, so auch die Blüteperiode der englischen Poesie ein. Das „fröhliche Alt-England" erwacht. Es wird viel gearbeitet, aber man will auch die Lust des Daseins genießen. Die Volksspiele und Volksfeste, die in Stadt und Land gefeiert werden, die Umzüge, die Vermummungen, die alten Naturfeste, all die öffentlichen Belustigungen, an denen das Jahrhundert so reich ist: sie finden ein lachlustiges, behäbiges Geschlecht, dem die Gesundheit und Kraft aus den Augen leuchtet und das mit tausend Zungen das Leben froh bejaht.

Der Blick des Engländers fällt auf das Meer hinaus und zum erstenmal dämmert in ihm die Ahnung auf, daß das große Wasser für ihn Reichtum, Macht und Herrschaft umschließt. Fünf Jahre nach Columbus erster Fahrt gelangt Cabot an die Nordküste Amerikas, Cabot, Drake und Cavendish führen als die ersten den Engländer auf den Ocean hinaus und weisen ihn auf die Erwerbungen kolonialer Besitzungen hin. Eine Kriegsflotte entsteht, und England wagt zur See den Kampf gegen die damalige Beherrscherin aller Meere; Philipps II. unbesiegliche Armada wird vernichtet, und Spaniens Oberherrschaft zur See ist damit für immer erschüttert. England aber tritt in die Reihen der europäischen Großmächte ein. Ein selbstbewußtes Volk, stolz auf seine Größe, auf seine Kraft und seinen Reichtum, wirft sein Schwert in die Wagschale der Geschicke.

Diese lebendige und frische, zu neuer Jugend erwachte Nation zeigt sich für all die neuen im Ausland emporgekommenen Ideen vollkommen empfänglich; sie erschließt ihr Herz dem Humanismus, wie auch dem Geist der protestantischen Reformation. Aber sie ist auch weit genug von Rom und Wittenberg entfernt, daß sie nicht einseitig, nicht mit ausschließlicher

Leidenschaft den neuen Ideen nachjagt und darüber den Zusammenhang mit der letzten Vergangenheit, mit der eigenen Geschichte und der bisherigen Entwickelung vergißt. Der Engländer zeigt sich bereits im Besitz des lebendigen Ich- und Nationalgefühls, welches das aus der Fremde Kommende im eigenen Geiste umwertet und sich nicht sklavisch von ihm unterjochen läßt, sondern Fremdes und Heimisch-Besonderes miteinander verschmilzt. Auf dem Altar des Humanismus opfert er nicht, wie der Italiener, die Volksseele und scheidet gelehrte und volkstümliche Bildung schroff voneinander, und in seinen religiös-kirchlichen Bedürfnissen offenbart er in dieser Zeit noch bei weitem nicht die Heftigkeit und den starken Eifer des deutschen Lutheranertums. Der Engländer des 16. Jahrhunderts ist in dieser Hinsicht im Grunde ein Humanist, noch gleichgiltiger gegen die Formen des Bekenntnisses, freigeistig, aufgeklärt, mehr um das Diesseits als um das Jenseits bekümmert, und macht aus Gewohnheit die äußeren Ceremonien mit, ohne innerlich tiefer vom religiösen Geist durchdrungen zu sein. Die englische Staats- und Episkopalkirche trägt diesen auf das Äußerliche gerichteten Charakter zur Schau; sie beharrt noch vielfach bei dem Wesen des alten Kultus und durchtränkt dieses mit vereinzelten reformatorisch-protestantischen Ideen. So spiegelt sich in der Seele der verschiedenen Völker, der Italiener, der Spanier, der Franzosen, der Deutschen, der Engländer die neue Welt der Renaissance und Reformation eigenartig und in immer neuer verschiedener Gestalt wieder. Jedes Volk hat seine besondere Vergangenheit und seinen besonderen Charakter, aus denen heraus es verstanden werden muß, aus denen heraus seine Wege und Ziele sich erklären lassen. Jedes bearbeitet einen Teil des Feldes der gemeinsamen Kultur- und Entwickelungsarbeit mit besonderem Erfolge und zieht Nutzen aus ihm; jedes bleibt an einer Ecke hinter der Entwickelung zurück und muß in späterer Zeit nachholen, was es in diesem Jahrhundert versäumte.

Die große Aufgabe der Zeit, in der europäischen Menschheit die schlummernden ästhetischen Sinne zu erwecken und zu erziehen, lösten Italien, Spanien und England. Spanien und England bedurften beide der Schulung durch die Italiener, welche die extremsten Nurkünstler, die genialsten Formalisten des Jahrhunderts waren. Neues Großes konnten jene nur zum Ausdruck bringen, wenn sie von den Söhnen Roms, Florenz und Ferraras die dazu notwendige veränderte und aufs höchste verfeinerte Technik erlernt hatten. Aber keine Kunst ist so sehr wie die Poesie eine Kunst des Geistes, keine wächst so sehr über das bloß Sinnliche hinaus, keine verkörpert wie sie das Sein des Menschen in seiner ganzen Gesamtheit, den hörenden und den schauenden, den fühlenden, den denkenden und wollenden Menschen. In jeder anderen Kunst bedeuten die Form und die Technik mehr als gerade in der Poesie, und kein Dichter, der nur ein großer Formalist ist, erreicht die eigentlichen Höhen seiner Kunst. Italien gelang das Größte

in den bildenden Künsten, aber in der Poesie wurde es von England und Spanien überflügelt. Gewiß waren diese ein paar glückliche Erben, die verzehren konnten, was Italien mit saurer Mühe erworben hatte und woran es seine ganze Geistesarbeit setzen mußte. Sie fanden die technische Arbeit im wesentlichen vollführt und konnten sich mit um so ungeteilteren Kräften dem Inhaltlichen zuwenden, dem Ausdruck des neuen Geisteslebens selbst, nachdem Italien die Ausdrucksmöglichkeit geschaffen hatte; die englischen und spanischen Poeten konnten positiv aufbauen, während die italienischen in der ironischen und skeptischen Negation des Kunstgeistes der Vergangenheit ihre Kräfte erschöpft hatten. Um die mittelalterliche Kunst zu zertrümmern, bedurften die Italiener des radikal-humanistischen Fanatismus, der keine andere Göttin anerkannte als die Antike. Engländer und Spanier konnten hingegen in die neue Welt hinüberretten, was von der Altvorderupoesie als tief lebensfähig sich erwies, und demokratisieren, was in Italien noch durchaus aristokratischer Besitz war, Besitz der erlesensten und gebildetsten Geister der Nation. Die technischen Feinheiten und Neuheiten, die reinen formalen Schönheiten eines Kunstwerkes vermögen immer nur von wenigen, von den Künstlern selber und von den Dilettanten, den echten Kunstkennern und Kunstliebhabern, gewürdigt zu werden. Und solange eine neu sich entwickelnde Kunst wesentlich mit der Erneuerung, Erweiterung und Vertiefung der Formensprache beschäftigt ist, so lange wird sie immer von der großen Menge abgeschlossen bleiben, die sie doch nicht versteht, und an einer kleinen Gemeinde sich genügen lassen. So die italienische Renaissancedichtung. Engländern und Spaniern war das große Glück zu teil geworden, einen weiteren Schritt auf der Bahn der Entwickelung thun zu dürfen. Sie tragen das Geschenk der neuen Bildung in alle Volkskreise hinein, sie wandeln die Kunst der Künstler, der Kunstkenner und der Gelehrten zu einer volkstümlichen um, sie werfen die Schranken nieder, die bis dahin zwischen Volks- und Bildungskreisen errichtet standen. In einen großen See fließen die Quellen zusammen, die aus dem christlichen wie aus dem antik-heidnischen, aus dem heimisch-nationalen wie aus dem internationalen Kulturgebiet hervorströmten.

Und so stark drängt sich wie in Spanien so auch in England im höheren Geistesleben des Volks das rein dichterische Weltauffassungsvermögen in den Vordergrund, daß es fast alle Kräfte für sich in Anspruch nimmt. England vollendete sein Höchstes in der Poesie und erzeugt Hohes und Ewigdauerndes fast allein in der Poesie. Weder der Musik noch den bildenden Künsten ersteht ein größerer Meister, und auch in den Wissenschaften schafft es verhältnismäßig nicht viel. Zwei einsame große Geister nur, Thomas Morus und Francis Bacon (1561—1626), der Verfasser des „Novum organum scientiarum“! Jener beherrscht die ersten, dieser die letzten Jahrzehnte des 16. und vor allem die Anfänge des 17. Jahrhunderts.



Fr. Verulam Canc

Francis Bacon von Verulam.

(S. Edwin Bormann. Das Shakespeare-Geheimnis. Leipzig, Bormanns Selbstverlag.)

Gleichwie Shakespeare und die großen Poeten in Italien und Spanien besitzt auch Bacon die großartige Objektivität, vermöge deren dieses Zeitalter so Erstaunliches leistete, die Ehrfurcht vor der Natur und ihren



Faksimile des Titelblattes von Bacons 1620 zu London erschienenen „Großen Erneuerung der Wissenschaften".
(E. Edwin Bormann. Das Shakespeare-Geheimnis Leipzig. Bormanns Selbstverlag.)

Erscheinungen wie vor den Thatsachen der Wirklichkeit, sowie das Mißtrauen gegen die „Idole“, wie Bacon das nennt, gegen alle Vorurteile und Einbildungen, sowie das autoritäre Wissen. Und er wird sich klar über die Bedeutsamkeit dieser Geistesveranlagung. Die neue Wissenschaft muß sich frei machen von der Herrschaft der alten syllogistischen Wortweisheit. Ihre nächste und wichtigste Aufgabe ist die Sammlung von reinen Thatsachen, die vorurteilslose Veranstaltung von Experimenten. Erst von ihnen aus schreite sie dann zur Erkenntnis der Gesetze vor. So wird er zum Begründer der neuen auf der Erfahrung aufgebauten Wissenschaft. Und wenn er selbst auch noch keinen Nutzen aus seiner Methode ziehen konnte, so zeigte er doch als erster deutlich den Weg, auf welchem der menschliche Geist zu neuen vertieften Erkenntnissen der Natur und ihrer Zusammenhänge gelangen sollte. Ein stark dichterischer Zug geht durch seine Werke, Phantasie und Intuition beherrschen sie. Und einen ähnlichen Charakter tragen auch die Werke eines Robert Burton, dessen „Anatomie der Melancholie“ in geistvollen Aphorismen, ähnlich wie die Essays Montaigne's, alle möglichen Lebensfragen streifen, eines Thomas Browne und anderer. Überall verraten sich versteckte Poetennaturen.

Die Dichtung der Übergangszeit.

Den glänzenden Festtagen der Poesie, da Chaucer lebte, folgte ein Jahrhundert öder und unfruchtbarer poetischer Dürre. In dem wilden und blutigen Gedränge innerer Bürgerkriege, in denen der Adel des Landes sich zerfleischt, in den Kämpfen der roten und weißen Rose, war die Leyer verstummt. Schottland bietet der flüchtig gewordenen Kunst eine Zufluchtsstätte und überflügelt für einige Jahrzehnte lang England. Chaucers Gestirn strahlt noch immer hell am Himmel und beherrscht die Geister, welche im letzten Viertel des 15. und im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts auftreten. Und während in Italien bereits die neue Dichtung das Feld erobert hat, steht England noch ganz im Bann der alten allegorisch-moralischen, satirisch-didaktischen, in Visionen und Träumen schwelgenden Kunst. Der heitere und weltfrohe William Dunbar, Hofpoet Jakobs IV. (geb. zwischen 1454 und 1460, gest. um 1520), darf das Haupt der schottischen Schule genannt werden; der ernstere und schwerfälligere Gawain Douglas (1474 oder 1475—1522) hat bereits den italienischen Humanismus kennen gelernt und schreibt die erste Übersetzung der Äneide, welche die Antike schon in ziemlich reiner Gestalt erkennen läßt, und David Lindesay (geb. um 1490, gest. vor 1558), ein Förderer der reformatorischen Bestrebungen, geißelt in

seinen Satiren, Allegorien und Visionen mit heftiger Bitterkeit den Klerus und die katholische Kirche, die Sittenlosigkeit des Hofes und die Höflinge.

„Die Epoche, die von Dunbar und Douglas ihren vornehmsten Glanz erhält, wird in England wesentlich durch drei Namen vertreten: Stephen Hawes, Alexander Barklay (geb. um 1476, gest. 1552) und John Skelton (geb. um 1460, gest. 1529). Hawes ist ein verspätetes Kind des Mittelalters, Barklay's Thätigkeit gemahnt in vielen Stücken an die des als Dichter viel bedeutenderen Douglas, in Skeltons Wesen und Produktion glaubt man gewisse Seiten von Dunbars Talent und Charakter in eigentümlicher Ausprägung wiederzufinden.“ (Ten Brink.) Die Skelton'sche Poesie bringt die Stimmungen und Tendenzen des Humanismus zum Ausdruck; sie ist kampflustig und schmähsüchtig und gipfelt in der Satire, die sich bald gegen allgemeine Schäden in Staat und Kirche richtet und ebenso oft in persönlichem Groll austobt. Gelehrsamkeit, eleganter Witz und feine bohrende Ironie, derbe und ausgelassene volkstümlich-englische Spaßlust schwirren durcheinander, und es fehlt auch nicht an den sinnlich-erotischen, zweideutigen und üppigen Ausgelassenheiten, wie sie in den neulateinischen Facetien daheim waren. Auch zu den dramatischen Unterhaltungen am Hofe Heinrichs VIII. trug er mehrfach bei. Noch sind die Moralitäten an der Tagesordnung, noch immer erscheinen die alten Verstandesbegriffe und Allegorien auf der Bühne. Aber der Skelton'sche Held „Großsinn“ (Magnificense) ist doch schon individueller gefaßt, und er zeigt die Wandlung von einer allgemeineren Begriffs- zu einer Charakterallegorie. „Großsinn“ stellt den liebenswürdigen, humanitären, aber auch schwachen und leicht verführbaren Menschen dar, den edel-großmütigen Verschwender, der, von allerhand bösen Geistern verlockt, zuletzt in die Gefangenschaft der „Armut“ gerät. Dem Gefesselten erscheinen die „Verzweiflung“ und das „Verderben“, um ihn zum Selbstmord zu treiben. „Hoffnung“ und „Buße“ aber bringen Rettung und Erlösung. Berufsschauspieler gab es in England bereits seit Mitte des 15. Jahrhunderts, Richard III. und Heinrich VII. hielten sich an ihren Höfen festangestellte Komödiantentruppen, und diese fehlten auch nicht in der Umgebung der Großen des Reiches. Vor allem brachten diese zünftigen Schauspieler die Zwischenspiele, Interludien zur Aufführung, allerhand dramatische Dialoge und Disputationen, Maskeradenscenen allegorischen, moralischen und satirischen Inhalts und von geringem Umfang. Heinrich VIII. wandte diesen theatralischen Unterhaltungen eine erhöhte Teilnahme zu, und Schauspieler, Sänger und Musiker fanden an seinem üppigen vergnügungssüchtigen Hof zahlreiche Anstellung. Zu ihnen gehörte der humorvolle und witzige John Heywood, der Leiter einer königlichen Kinder-Komödiantentruppe, dessen sechs Zwischenspiele mit den Schwänken unseres Hans Sachs zusammengestellt werden dürfen. Ebensowenig wie diese kennen sie eine eigentliche dramatische Entwickelung, gleich ihnen tragen

sie einen moralisierenden und satirisierenden Charakter zur Schau und stehen schon mit einem Fuß jenseits der allegorisierenden Darstellungsweise, indem sie Gestalten des wirklichen Lebens, den Ablaßkrämer, Bettelmönch, den Pfarrer und Apotheker, humoristisch-komische Typen, wie einen Pantoffelhelden und ein zanksüchtiges Weib auftreten lassen.

In den folgenden Jahrzehnten, da die neue Kunst schon siegreich eingezogen, lebt die alte Kunst des Lehrens, Moralisierens und Satirisierens doch noch immer in einigen Erscheinungen fort. Thomas Sackville, einer der Verfasser der ersten regelrechten englischen Tragödie, schrieb einen „Beamtenspiegel“ (The Mirror for Magistrates), eine moralisierende Darstellung von allerhand Ereignissen aus der Geschichte Englands; verschiedene Bearbeiter setzten das von ihm unvollendet gelassene Werk fort. Georg Gascoigne (1525—1577), Michael Drayton (1563—1631), der Verfasser des „Polyolbion“, einer in Alexandrinern verfaßten topographischen Beschreibung Englands, John Davies (1570—1626), der von der Unsterblichkeit sang, und der Satiriker Joseph Hall (1574—1656) gehören hierher.

Die italienische Schule in England.

Wie die spanische und portugiesische, wie die französische Poesie, so empfing auch die englische Poesie neue entscheidende Anregungen von Italien her. Seit den dreißiger Jahren etwa beginnt das Verständnis für die große ästhetische Revolution, die sich im Süden vollzogen hatte, jenseits des Kanales heranzudämmern. Die Kunst befreit sich allmählich von der Herrschaft des Verstandes und aus den Fesseln der Didaxis und Allegorik. Sie sieht nicht länger mehr in dem Moralisieren und Lehren den letzten und wichtigsten Zweck des dichterischen Schaffens. Die Poesie wird zum Ausdruck des gesamten Innenlebens, eines neuen verfeinerten und gesteigerten Innenlebens, das mit reinerer und ausgebreiteter Freude der Welt und ihren Erscheinungen sich hingiebt. In dieser Hingabe an das Objekt hatten die Italiener schärfer und lebendiger dieses in ihre Seele aufgenommen, und sie kosteten es in allen seinen Farben- und Formenreizen aus, in seinem ganzen malerischen und plastischen Zauber. Durch die liebevollere und klarere Erfassung und Aufnahme der Weltbilder aber ward die Einbildungskraft in einer Weise gehoben und befruchtet, wie sie dem Mittelalter noch fremd war. Die neue Bildung der Renaissance, die in England Wurzeln geschlagen, hatte die ersten Keime zu dem Verständnis für die Kunst des Phantasierausches, wie sie in Italien herangewachsen, ausgestreut. Diese

kommt von Italien herüber, entzückt durch ihre neuen Reize alle für Poesie empfänglichen Seelen, wurzelt sich mehr und mehr fest, paßt sich dem veränderten Klima an, treibt neue Keime und bringt neue Früchte hervor. Und mehr und mehr verliert sie ihren Charakter als Treibhauspflanze, mehr und mehr das Gepräge ihrer Abstammung aus dem Süden, um sich zuletzt ganz und gar in ein einheimisches, nationales Gewächs zu verwandeln. Damit jedoch die englische Poesie fähig war, dem sich immer reicher entfaltenden Phantasieleben den entsprechenden dichterischen Ausdruck zu geben, die volle innerliche, den Inhalt unmittelbar gestaltende Form, bedurfte das sprachliche Werkzeug der Verfeinerung und höheren Ausbildung. Die ganze formale Technik mußte eine reichere und bessere werden, in die Sprache an Stelle der gelehrten und pedantischen Trockenheit und Nüchternheit ein erhöhter Glanz und neue Pracht sich einfinden, edle Würde und Gewähltheit des Ausdrucks, eine reichere Bildlichkeit, entsprechend dem schärferen und lebendigeren Sehen des Dinges, das, möglichst wie es in der Natur dasteht, mit seinen Farben und Formen der Phantasie sich einprägen soll. Die holperige Versbildung weicht einer kunstvolleren Metrik und Rhythmik, die Eintönigkeit in der Zusammensetzung der Verse einer reicheren Verschiedenheit und einem Wechsel der Formen. Reicher werden die Reime, wachsen an Schönheit und werden in ihrer Bedeutung für das Kunstwerk tiefer erkannt. Wohllaut und Melodie nehmen zu. Die Dichter lernen ihre Gedanken, Vorstellungen und Empfindungen besser komponieren, das, was ihnen das Wichtigste ist, zu sagen, an der nachdrücklichsten Stelle zu sagen und das weniger Wichtige ihm unterzuordnen, die Weitläufigkeiten zu vermeiden, die rechten Lichter und Schatten zu verteilen. Die Gestalten, Stoffe und Gattungen, in denen die neue Poesie im Süden am charakteristischsten sich geoffenbart hatte, halten ihren Einzug in die englische Dichtung, die romantisch-ritterliche Epik, die Schäfer- und die ganze höfische Maskeraden- und Festzugspoesie.

Die ersten Bahnbrecher des neuen Geschmacks, die ersten Schüler der Italiener, kommen aus den Kreisen des vornehmen höfischen Adels, der sich um König Heinrich VIII. scharte und die feinere und edlere Bildung und Gesittung der höheren Gesellschaft Italiens bewunderte und sich anzueignen trachtete. Die Poesie nimmt wie unten im Süden ein gesellschaftlich-höfisches Wesen an, und sie ist zunächst eine Kunst des Reichtums, des Luxus, der eleganten Unterhaltung und des eleganten Benehmens, der Galanterie und der Liebesspiele. Und zwar vollzog sich der Umschwung auf dem Gebiete der Lyrik. Sie übernimmt den Geist und die Formen der zeitgenössischen italienischen Lyrik, und wie diese ganz und gar in den Bahnen Petrarca's verharrte, so ergab sich auch die englische vollkommen dem Petrarkismus. Sie ward so gut wie ausschließlich Liebeslyrik und wiederum vorzugsweise Lyrik einer schmachtenden, unsinnlichen Liebe zu

einem höheren verklärten, den Begierden entrückten weiblichen Ideal, spiritualistischer Natur und voll platonischer Schwärmereien. Der Ritter **Thomas Wyatt** (oder Wiat), geboren 1503 und gestorben 1542, war als Vierundzwanzigjähriger in Italien gewesen und besuchte auch zu verschiedenen Malen als Gesandter Frankreich und Spanien. Er führte die Form des Sonetts in die Litteratur seines Vaterlandes ein, welche seitdem lange Zeit hindurch die herrschende Form der Lyrik blieb, und verkündete den Ruhm Petrarca's. Seine Versuche, die neue Form zu überwältigen, haben noch viel Mühseliges an sich und verraten ein schweres Ringen mit Reim und Rhythmik, und seine Sonette sind zum größeren Teil nur Übersetzungen oder allersklavischste Nachahmungen des großen Italieners. Mit reicherer Begabung ausgestattet, führte **Henry Howard, Earl of Surrey** (gestorben, ungefähr 31 Jahre alt, auf dem Schafott am 27. Januar 1547 nach einem reichbewegten erfahrungsvollen Leben voll romantischer Ereignisse), das Werk Wyatts fort, „der eigentliche Begründer der neuenglischen Metrik“, welcher die neue Kunst nach der formalen wie inhaltlichen Seite hin vertiefte. Reisen in Italien ließen auch ihn die neue Poesie an der Quelle studieren. Seine Laura, die er in Sonetten unter dem Namen Geraldine besang, war die noch im Kindesalter stehende Tochter des Earl of Kildar, Elisabeth Fitz-Gerald. Mit dem sogenannten blank verse, dem ungereimten fünffüßigen Jambus, dem bevorzugten Verse Shakespeare's, beschenkte Surrey als erster die Litteratur seiner Heimat, als er in ihm das zweite und vierte



Thomas Wyatt.
Nach einem Originalgemälde im Besitz des Earl of Rommey.

Buch der „Äneide“ übersetzte. Das ganze Jahrhundert der Renaissance war jedoch der Lyrik nicht günstig. Ebensowenig wie in Italien erstand ihr auf englischem Boden ein wahrhaft großes Originalgenie, das wirkliche neue Bahnen einschlug und die Kunst aus der Studierstube und dem Salon, aus der gelehrten Nachahmung und den Banden des Klassicismus, sowie aus der Welt der Galanterie herausführte. In England sah es noch viel trübseliger aus als in den Litteraturen des Südens. Wohl entstanden die Sonette zu Tausenden, wohl war das Sonettedichten geradezu eine Mode in der vornehmen Gesellschaft, und der Namen der Lyriker sind überviel, wohl ein jeder Dichter versuchte sich in dieser Form — Philipp Sidney, Thomas Sackville, Sir Walter Raleigh, Drayton, Samuel Daniel, Wither u. s. w., — aber für die Kunst kam dabei so gut wie nichts heraus. Das Dreigestirn John Lily, Philipp Sidney und Edmund Spenser vollendete dann die formalistischen Bestrebungen der Zeit und gab der Einbildungskraft den mächtigen Aufschwung, daß die Poesie wie in Italien phantasietrunken die glänzendsten und üppigsten Bilder entrollen konnte und in den wundervollsten Farben und Formen sich schwelgend erging. Ein halbes Jahrhundert etwa hatte es seit den ersten Regungen des neuen Geschmackes gedauert, bis er die Bildung in ihre Tiefen hinein durchdrungen. Ein neues Geschlecht war herangewachsen, von früh auf in ihm erzogen, nicht nur mehr den italienischen, sondern nun auch den spanischen Einflüssen zugänglich. Jene drei sind nahe Altersgenossen, Kinder der ersten fünfziger Jahre; Lily und Sidney waren 1554 geboren, Spenser zwei Jahre früher. Ihre epochemachenden Werke aber erscheinen



Henry Howard, Earl of Surrey.
Nach dem Gemälde von Hans Holbein und einem Stich von G. Vertue.

in den achtziger und neunziger Jahren, Lily's beiden Euphuesromane 1579/80 und 1581, Spensers „Schäferkalender" 1579 und seine Hauptdichtung „Die Feenkönigin" 1590—1596, Sidney's „Arcadia" vier Jahre nach dem Tode des Dichters, 1590.

John Lily (gest. 1606) ist der Stil- und Wortphantastiker der Zeit, der Bahnbrecher des phantastischen Geschmacks im sprachlichen Ausdruck. All die Bestrebungen nach Erhöhtheit und Gewähltheit und Originaltät der Rede, nach blühender Bildlichkeit, nach scharfen und brennenden Gegensatzwirkungen, nach einer phantasievollen und geistreichen Sprache treibt er auf den äußersten Gipfel hinaus. Auch in der italienischen und spanischen und bei d'Aubigné u. a. in der französischen Litteratur hatte diese Sucht frühzeitig zu allerhand Künsteleien, Gesuchtheiten und Übertreibungen, zur Koketterie und Geziertheit geführt. Und schon im Jahre 1531 hatte der ihr erwachsene „kostbare Stil" mit der englischen Übersetzung des spanischen Romanes „Das Buch des Marcus Aurelius" von Guevara in England Eingang gefunden. Lily aber machte ihn erst zum Modestil der gesellschaftlichen Unterhaltungs- und der Sprache der Poeten. Er feiert ganze Stilorgien, überladet die Sprache mit rednerischen Figuren, den gesuchtesten Vergleichen und gewagtesten und dunkelsten Bildern; er redet beständig in Antithesen, Anspielungen und Witzen, die auf Gleichklang der Worte beruhen, und sucht eine Gleichmäßigkeit des Satzbaus, die wieder im Gegensatz steht zu dem Durcheinanderquirlenden der Teile, aus denen der Satz zusammengesetzt ist. Seine beiden Romane „Euphues, Anatomie des Geistes" und „Euphues und sein England" haben keinen andern Zweck, als den Verfasser in diesen rein formalistischen Kunststücken, in dieser manierierten Sprache glänzen zu lassen. Aber sie entsprach der Phantasietrunkenheit der Renaissancemenschheit als eine Fehlsprache, aufs innigste und organischste verknüpft mit den wunderbaren Vorzügen des neuen Geisteslebens, und jeder, der auf feinere künstlerische Bildung Anspruch erhob, bemühte sich, euphuistisch zu reden. Der „Euphuismus" ward zur Sprache der Hofherren und Hofdamen der Königin Elisabeth und grassierte in der Poesie. Keiner konnte sich seiner Gewalt entziehen und auch der Größte nicht, Shakespeare.

Philipp Sidney, einer der glänzendsten Ritter des Jahrhunderts, der Polens Krone ausschlagen durfte und nach einem romantisch bewegten Leben 1586 an einer in der Schlacht bei Zutphen empfangenen Wunde verstarb, begründete mit seiner „Arcadia" für England den „ritterlich-schäferlichen Roman" und schrieb mit Schwung und Feuer eine Abhandlung zur Verteidigung der Poesie. Der hervorragendste, echteste und ursprünglichste Poet aber von allen, die in den Wegen der Italiener gingen, war Edmund Spenser, aus einer alten, mit vornehmen Häusern verwandten Familie entsprossen, wie Chaucer in der hohen Aristokratie und in der höfischen Welt zu Hause, Günstling und Freund Sir Walther Raleighs und Sidney's.

Seine letzte Lebenszeit verlief jedoch unglücklich. Ein Aufruhr beraubte ihn Oktober 1598 seines Besitzes in Irland und zwang ihn zur Flucht nach England, wo er bald darauf, wie es heißt, im größten Elend in einem Londoner Wirtshaus am 16. Januar 1599 seinen Geist aufgab. Wie die italienische Poesie in Ariost gipfelte, so steht an der Spitze der italienischen Schule Englands Edmund Spenser, der von Ariost unmittelbar seinen Ausgang nahm und dessen innerlichste rein künstlerische Gestaltungsfreude vollkommen mit empfand. Die Kunst des reinen Phantasierausches enthüllt sich bei ihm in ihren vollendetsten Zauberreizen. In seiner „Feenkönigin" verpflanzt er das ritterlich-romantische Epos auf den Boden seiner Heimat, das Epos der Bojardo und Ariost. Die Liebeswerbungen des Prinzen Arthur um Gloriana, die Königin der Feen, bilden den Mittelpunkt der Handlung, die keine Handlung ist, nichts als eine Aneinanderhäufung von allerhand Begebenheiten, das bekannte Märchendurcheinander von irrenden Rittern und Jungfrauen, Zauberschlössern, Kämpfen mit Riesen und Ungeheuern u. s. w. Antike und mittelalterliche Fabelwelt, heidnische und christliche Mythologie bunt gemischt. Auf die Kunst, zu erzählen, durch Geschichten zu unterhalten, versteht sich Spenser weit weniger als der Dichter des „rasenden Rolands". Die Freude daran ist bei ihm schon weiter zurückgetreten und fesselt ihn lange nicht in dem Maße wie den Italiener. Eine große Steigerung hat dafür die Ariosto'sche Lust an der Wiedergabe glänzender und farbiger Phantasiebilder erfahren. Die Erzählung erstickt fast unter ihrer Überfülle, der Bau der Handlung, die Komposition verschwindet unter dem Laubwerk der blühenden und bunten Schilderungen. Spenser läßt sich



Philipp Sidney.
Nach einem Stich von Andreas Vaillant.

von dem Strom seiner Einbildungskraft tragen und fortreißen. Mit den Augen der großen zeitgenössischen Maler und Bildhauer Italiens blickt er in die Welt hinein. Überall sieht er Farben glühen, schöne Formen sich runden. Und mit epischer Behaglichkeit, mit der vollkommenen Ruhe des objektiven Dichters ergiebt er sich seiner Schilderungslust. Die Schilderung herrlicher Zaubergärten, wunderbarer Märchenlandschaften und köstlicher Bauwerke, — körperlicher Schönheiten und kostbarer Gewänder, — phantastisch-allegorischer Gestalten und maskenschimmernder Umzüge und glänzender Festmahle ist für ihn Anfang und Ende aller Poesie. Er ist noch üppiger, prunkvoller und ausladender in der Wiedergabe solcher Phantasiebilder denn Ariost, weichlicher und auch schwulstiger und manierierter. Er ist noch mehr Träumer und ein der Wirklichkeit entfremdeter Romantiker und kennt daher nichts von dem herberen und männlicheren Geist der Ironie des Italieners. Er betrachtet seine Märchenritterwelt mit den Augen der Sentimentalität, darin näher Tasso verwandt, und erhöht ihre Bedeutung durch eine reiche Allegoristik. In seinen Gestalten sollen wir zugleich verpersönlichte Tugenden und Laster erblicken. Auch die rein formalistischen Bestrebungen finden in der Spenser'schen Poesie eine Krönung. Auf den melodischen Wellen ihres Verses sich wiegend, glänzt die Kunst im Besitze aller Reichtümer, die sie erstrebt hatte. Verwickelter noch und üppiger strebt die Spenserstrophe mit dem vielfacheren Klang des Reims einen noch höheren Wohllaut an als die Ottaverime Ariosts. Die Stellung der Reime läßt diese noch sinnlicher und lauter in die Empfindung hineinklingen. Wohl wiederholt sich der Reim des ersten Verses nur einmal, und zwar im dritten Verse wieder, vierfach dafür der Reim des zweiten Verses, und zwar an vierter, fünfter und siebenter Stelle, während ein dritter dreifach klingender Reim den sechsten, achten und neunten Vers miteinander verbindet.


SPENSER

Um dieselbe Zeit ungefähr, als Lily, Sidney und Spenser mit ihren Werken hervortraten, vollzog sich dann der große Umschwung der englischen Poesie. In ihrer Entwickelung war sie zu der Höhe der italienischen gelangt und hatte alles gelernt, was sie in der Fremde lernen konnte. Aber ihr Bestes gab sie erst, als sie aus einer kostbaren Treibhauspflanze in ein heimisches Gewächs sich umwandelte. Sie war eine Kunst des Luxus und mußte eine Kunst der Lebensnotwendigkeit werden, Ausdruck des innersten Ringens der Lebensanschauungen des Volkes. Und das konnte sie nur, wenn sie dem Leben, wenn sie dem ganzen Volk sich zuwandte. Sie durfte nicht nur reine Phantasiekunst sein und eine Phantasiewelt wiederschildern.

das Heimatsland der neuen Poesie, selber aufgesucht und bereist, mit Spannung und Erregung verfolgt man die Vorgänge und Ereignisse der italienischen und spanischen Litteratur, — in der Unterhaltung liebt man es, seine Rede mit italienischen Phrasen und Worten prahlerisch auszustatten, und wer ein echter Moderner sein will, der spricht in scharfen Antithesen, Wortwitzen, phantastisch, malerisch, gewunden und umschreibend, wie Italiener und Spanier und wie der Euphues-Roman.

Aber das sind bei ihnen nur noch äußerliche Ateliermanieren. Die Schule der Italiener mußte auch von ihnen durchlaufen werden, um in den Besitz all der neuen formalen Errungenschaften und Techniken zu gelangen, und sie waren stolz auf ihren Studiengang und auf ihre Lehrer, so daß es erklärlich ist, wenn sie dann und wann mit dem Umgang prahlten, den sie genossen hatten, und sich wie jene räusperten, um aller Welt zu zeigen, daß sie jene sich hatten räuspern sehen. Die eigentlich formalistische Arbeit hatten die adeligen Poeten, die eleganten Italianisten bereits geleistet, und die Jüngeren erblickten neue Bahnen vor sich, Wege, die über die Schule und über die Grenzen der Nachahmung hinausführten. Dem Volke entstammend, mit ihm verwachsen und mit ihm fühlend, groß geworden in all den Stimmungen und Gedanken, unter den Bildern und Vorstellungen, welche in den breitesten Schichten des Volkes vorherrschen und daher das eigentliche Wesen heimisch-nationalen Innenlebens zum Ausdruck bringen, — sind sie im ganz anderen Maße Engländer, Kinder ihres Volkes und Landes geblieben denn die aristokratischen Poeten damals, die Mitglieder der stets internationaler gesinnten, vornehmen Welt. Und damit führen sie eine Kunst herauf, die mit ihren tiefsten Wurzeln im heimischen Wesen ruht.

Wir stehen an einem großen Wendepunkt in der Entwickelungsgeschichte der europäischen Litteraturen. Zum erstenmal offenbart sich klar und rein das Wesen der wahrhaft germanischen Poesie, und zum erstenmal tritt eine germanische Dichtung der romanischen in voller und glänzender Rüstung entgegen. Seit der Begründung der Herrschaft des Christentums hatte der Romanismus auch die Kunst der deutschen Völker in Fesseln geschlagen und beherrschte ihren Geist und ihre Formen. Die englische und deutsche Poesie trugen einen ausgeprägt französisch-italienischen Charakter, in der Zeit der ritterlichen Minnepoesie sowohl wie in den letzten Jahrhunderten, welche die allegorisch-moralische Dichtung heraufgeführt hatten. Nur schwach und vereinzelt lodert hier und da eine Flamme germanischer Rassenkunst empor, und erst die englischen Dramatiker der Elisabethanischen Zeit schürten sie zu einem mächtigen Feuer an. In ihrem innersten Wesen sind deren Schöpfungen von allem, das bisher in der Poesie geschaffen wurde und das zu gleicher Zeit in Frankreich, Italien und Spanien entstand, in mannigfachen Punkten verschieden.

hungers, aufgeweckten Geistes, kommen sie auf die Universitäten und führen dort das Leben armer Studenten, voller Entbehrungen und von täglichen Sorgen ums Brot. Aber sie haben heißes Blut in den Adern und verspüren den großen Hunger der Renaissancemenschheit nach allen sinnlichen wie geistigen Genüssen. Mehr Künstler denn gelehrte Naturen, unruhig von einer Disziplin zur anderen überspringend, abgestoßen von dem trockenen, einförmigen Gang der methodischen Schularbeit, bringen es die wenigsten zu einem regelrechten Abschluß ihrer Studien, zu akademischen und staatlichen Würden und Ämtern oder zu einem geordneten bürgerlichen Ruf. Als freie Litteraten suchen sie sich durchzuschlagen, und das hieß damals noch, ebensoviel Freiheit wie Elend auf sich nehmen, von der Hand in den Mund leben und jenes echte Bohémiendasein führen, das zwischen harter Entbehrung und einer eben durch die Entbehrung wachgerufenen Ausschweifungssucht auf und ab schwankt. In enger Gemeinschaft verkehren sie vor allem mit den Schauspielern, und der eine und andere, wie es von Marlowe und Greene berichtet wird, versucht sich auch als Darsteller auf den Brettern. Gewiß geht es zu Zeiten wild und zügellos unter ihnen zu, bald herrschte Fastnachts-, bald Aschermittwochsstimmung, und mancher mag schließlich wie Robert Greene dem Reue- und Bußteufel verfallen sein. Toll gelebt und elend gestorben: das ist das Los von so manchem dieser Stürmer und Dränger, in deren Kreisen die neuen Gedanken und Empfindungen des Jahrhunderts mit jugendlich überschäumender Begeisterung, mit allem Radikalismus und Fanatismus aufgenommen wurden. Machiavelli hat in Marlowe einen enthusiastischen Bekenner gefunden, und wie er, so schwärmen viele Jünglingsseelen von dem Über- und Kraftmenschen, der selbst alle Sünden und Verbrechen auf sich laden darf, wenn er dabei nur groß ist, ein gewaltiges Ich, eine die Welt niederwerfende Siegernatur. Das Leben mit allen Organen umklammern und den Tod verachten, sterben mit einem Witz auf der Zunge, mit einem gleichmütigen Achselzucken, — das Leben eine einzige wildlodernde Flamme, dem Genuß einer einzigen großen Leidenschaft dahingegeben und dann gleichmütig das schwarze Nichts aufsuchen, in das All verflattern — das ist das Lebens- und Menschheitsideal, das in den Londoner Schenken die jungen Dichter sich preisen, und welches die neue Poesie erfüllen soll. Skeptische, freigeistige und atheistische Stimmungen herrschen bei ihnen vor, und an die Stelle des mittelalterlich-christlichen Gottes ist die Natur getreten. Wie unter den Stürmern und Drängern der Jung-Goethe'schen Zeit kein Ende war des Redens von Shakespeare, so bewundern die Elisabethaner die zeitgenössischen italienischen Poeten. Man weiß, was man der Kunst dieses Landes verdankt, und fühlt sich ihr verpflichtet. Aber auch die neuen Spanier studiert man mit heißem Bemühen, ferner Seneca, Plautus und Terenz. Einige dieser Elisabethanischen Bohémiens, wie Robert Greene und Thomas Nash, haben das große Land der Sehnsucht,

das Heimatsland der neuen Poesie, selber aufgesucht und bereist, mit Spannung und Erregung verfolgt man die Vorgänge und Ereignisse der italienischen und spanischen Litteratur, — in der Unterhaltung liebt man es, seine Rede mit italienischen Phrasen und Worten prahlerisch auszustatten, und wer ein echter Moderner sein will, der spricht in scharfen Antithesen, Wortwitzen, phantastisch, malerisch, gewunden und umschreibend, wie Italiener und Spanier und wie der Euphues-Roman.

Aber das sind bei ihnen nur noch äußerliche Ateliermanieren. Die Schule der Italiener mußte auch von ihnen durchlaufen werden, um in den Besitz all der neuen formalen Errungenschaften und Techniken zu gelangen, und sie waren stolz auf ihren Studiengang und auf ihre Lehrer, so daß es erklärlich ist, wenn sie dann und wann mit dem Umgang prahlten, den sie genossen hatten, und sich wie jene räusperten, um aller Welt zu zeigen, daß sie jene sich hatten räuspern sehen. Die eigentlich formalistische Arbeit hatten die adeligen Poeten, die eleganten Italianisten bereits geleistet, und die Jüngeren erblickten neue Bahnen vor sich, Wege, die über die Schule und über die Grenzen der Nachahmung hinausführten. Dem Volke entstammend, mit ihm verwachsen und mit ihm fühlend, groß geworden in all den Stimmungen und Gedanken, unter den Bildern und Vorstellungen, welche in den breitesten Schichten des Volkes vorherrschen und daher das eigentliche Wesen heimisch-nationalen Innenlebens zum Ausdruck bringen, — sind sie im ganz anderen Maße Engländer, Kinder ihres Volkes und Landes geblieben denn die aristokratischen Poeten damals, die Mitglieder der stets internationaler gesinnten, vornehmen Welt. Und damit führen sie eine Kunst herauf, die mit ihren tiefsten Wurzeln im heimischen Wesen ruht.

Wir stehen an einem großen Wendepunkt in der Entwickelungsgeschichte der europäischen Litteraturen. Zum erstenmal offenbart sich klar und rein das Wesen der wahrhaft germanischen Poesie, und zum erstenmal tritt eine germanische Dichtung der romanischen in voller und glänzender Rüstung entgegen. Seit der Begründung der Herrschaft des Christentums hatte der Romanismus auch die Kunst der deutschen Völker in Fesseln geschlagen und beherrschte ihren Geist und ihre Formen. Die englische und deutsche Poesie trugen einen ausgeprägt französisch-italienischen Charakter, in der Zeit der ritterlichen Minnepoesie sowohl wie in den letzten Jahrhunderten, welche die allegorisch-moralische Dichtung heraufgeführt hatten. Nur schwach und vereinzelt lodert hier und da eine Flamme germanischer Rassenkunst empor, und erst die englischen Dramatiker der Elisabethanischen Zeit schürten sie zu einem mächtigen Feuer an. In ihrem innersten Wesen sind deren Schöpfungen von allem, das bisher in der Poesie geschaffen wurde und das zu gleicher Zeit in Frankreich, Italien und Spanien entstand, in mannigfachen Punkten verschieden.

Der germanische Kunstgenius faßt die Welt anders auf als der romanische, drängt sich mit neuer Betrachtungs- und Empfindungsweise hervor, und schwer ist nur, zu entscheiden, wie weit die Veränderungen in der Poesie durch Rassen- und wie weit sie durch Kulturfaktoren bedingt werden. Es war germanischer Rassengeist und zugleich die neue allgemein geistige Bildung, der Renaissancegeist, welche die Elisabethaner auf einmal befähigte, den Menschen als Individuum in einer Schärfe und Deutlichkeit aufzufassen, wie es bisher keine Kunst der Vergangenheit vermocht hatte. Die Menschen Ariosts sind in ihrem letzten Kern noch die Menschen des Ritterromans, Menschen, die wunderbar viel erleben, sehen und schauen, ohne daß dieses Erleben tiefere Bedeutung für ihr Innenleben gewinnt. Ihr Dasein ist ein ganz nach außen gerichtetes; sie stehen unter der Gewalt überirdischer Mächte, wie der mittelalterliche Mensch sich ganz in der Hand Gottes fühlte, und werden nach Laune der Phantasie bald hierhin und bald dorthin geschoben. Die Kunst schafft noch nichts anderes als Marionettenfiguren, ausgeziert mit tausend schönen Kleidern, geschnitzt in den wohlgefälligsten Körperformen, aber doch nur leblose Wesen. Das spanische Drama brachte eine verfeinerte und vertiefte Auffassung, wie sie einstmals dem antiken Schauspiel geläufig war: den typisch gestalteten Menschen, der immer noch an den Fäden einer Handlung als Puppe gelenkt wird, aber doch als Träger eines bestimmten Gefühlslebens Wert und Bedeutung besitzt und damit zum Leben erwacht ist. Darüber hinaus thaten nun die Elisabethaner in England den großen und entscheidenden Schritt: die Handlung trägt nicht den Menschen, sondern der Mensch trägt die Handlung. Jene bestimmt nicht diesen, sondern dieser bestimmt jene. Nicht überirdische Mächte, nicht ein Schicksal, oder wie man es sonst nennen mag, bewegen den Menschen nach ihrem Willen und ihrer Laune, sondern der Mensch schafft selber sich sein Schicksal, Handeln und Thun fließen aus ihm hervor. In seinem eigenen Innern liegen die treibenden Kräfte. Und damit tritt eigentlich erst der Mensch als der wahrhaft bewegende Faktor in den Mittelpunkt der Dichtung. Die Geschehnisse nicht mehr, die Spannungen, die Verwickelungen und Intriguen, sondern die Quellen, aus denen die Ereignisse hervorströmen, fesseln von nun an den Künstler. Nicht das, was geschieht, sondern wie etwas geschieht, beschäftigt seine ganze Aufmerksamkeit. Der Mensch ist Träger und Urheber seiner Handlungen! Mit dieser intuitiven Erkenntnis hört die Kunst der Abenteuer auf, und es beginnt die Kunst der Darstellung des Seelenlebens. Die Elisabethaner wollen nicht mehr durch bunte Handlungen ergötzen, nicht mehr moralisieren und belehren, satirisieren und ironisieren, Sittenschilderungen entwerfen, wie auch der spanische Schelmenroman es that; im Besitz alles dessen, was die Renaissancezeit, was die Italiener für die Eroberung der objektiven Welt gethan haben, richten sie von neuem den Blick in das Innere hinein

und auf das menschliche Ich, durch welches die Außenwelt erst Form und Farbe empfängt. Mit aller Kraft und junger Begeisterung werfen sie sich auf das neuerschlossene Gebiet, welches die Kunst der ganzen Vergangenheit nur an den äußeren Grenzen erobert hatte, und das auch heute noch dem Wandrer immer neue, unerforschte Gegenden zeigt. Ganz zugewandt der psychologischen Beobachtung des Menschen, haben sie dessen Thaten und Handlungen als notwendige Äußerung seines Innenlebens erkannt. Deren Verschiedenheiten und Gegensätze erwachsen aus den Verschiedenheiten der menschlichen Natur, aus der Mannigfaltigkeit der in der Welt vorhandenen Ichs. Jeder einzelne trägt ein besonderes Wesen zur Schau, eine Eigenart, wie sie nur ein einziges Mal in der ganzen Welt vorhanden ist. Und gerade dieses Besondere, das Einzelpersönliche darzustellen, lockt die Künstlerkraft. Der ewig sich gleiche Typus des primero galan, wie ihn das spanische Drama noch kennt, löst sich in eine Fülle von Liebhabern auf, von Individuen, die sich lebendig voneinander abheben, und von denen jeder einige ihm besondere Züge aufweist. Mit ganz anderer wunderbarer Deutlichkeit stand jetzt der Mensch in der Dichtung da, angenäherter der Natur, die niemals Begriffe schafft, sondern immer nur Einzelwesen, nicht mehr der Mensch, sondern ein Mensch, ein einzelner, ein einziger, und eine neue, große Glut beseelt die Dichterseelen: die individuellen Feinheiten und Intimitäten immer schärfer wiederzugeben, einen einzelnen Menschen in der ganzen Saftfrische der Wirklichkeit, in der breiten Fülle und mit all den Mannigfaltigkeiten des Lebens zu verkörpern, sein Inneres zu zergliedern, seine Empfindungen und Stimmungen, seine Leidenschaften in allen ihren Äußerungen zu beobachten und ein möglichst reichfarbiges Gemälde von ihnen zu entwerfen.

Gewiß bedurfte es der ganzen neuen Bildung der Renaissancezeit, damit die Kunst überhaupt fähig war, in solcher Weise die Natur zu betrachten und zu durchschauen und in ihr Wesen, in ihre Geheimnisse einzudringen. Die Kunst des Individualismus, der Seelenmalerei, der Charakterdarstellung — was bedeutet sie anderes als die tiefste und innerlichste Offenbarung jenes fanatischen Ichkultus, den die Zeit trieb, jenes den Menschen vergötternden Humanismus, der die Erde vom Himmel losgelöst und den Gott entthront hatte? Noch tastete die Wissenschaft, die Vernunft umher, klar zu werden über das, was in der Menschheit an Gedanken gärte, noch dauerte es geraume Zeit, bis sie klar und deutlich die neue Welt und die neue Menschheit in ihrem Wesen durchschaute — als schon die ahnende Dichtung, darin immer der Wissenschaft voraneilend, in ihren Gebilden den neuen Menschen geoffenbart hatte.

Auch in Spanien war durch Shakespeare's Zeitgenossen, den einen und einzigen Cervantes, eine echte und reine Individualcharakter-Poesie begründet worden; doch blieb sie hier etwas Vereinzeltes und Einsames,

Ausdruck eines großen Genius, nicht eines ganzen Künstlergeschlechts. Etwas durchaus anderes scheint sie für England gewesen zu sein: Rassenkunst, Nationalkunst. Und wenn man bedenkt, wie in den nächsten Jahrhunderten unter der neu vordringenden Herrschaft des Romanismus, in den Tagen des französischen Klassicismus die Kunst der individuellen Charakterzeichnung wieder fast verloren geht, wie die Menschendarstellung wieder ins Typische verkümmert, — wenn man sich erinnert, daß sie von neuem erst wieder zum Durchbruch kommt, als die deutsche Poesie die Führung übernimmt und der germanische Kunstgenius zum zweitenmal die Fesseln des romanischen abstreift, wenn man sich schließlich klar darüber ist, daß auch heute noch die romanische Poesie weit mehr durch Handlung und Intrigue als durch Charakterzeichnung wirkt, durch die elegante Kunst der Erzählung mehr als durch Stimmung und Seelenmalerei: so darf man die neue Charakterpoesie der Elisabethaner wohl als einen Ausdruck des besonderen germanischen Kunstgenius ansehen. Erst als die Kultur der Renaissance auf den germanischen Rassengeist stieß und mit ihm sich vermählte, konnte eine echt-individualistische Dichtung ans Licht der Welt reten. Diese trägt vornehmlich germanische Eigenart an sich und ist die erste große Neubildung in der Entwickelung der Weltlitteratur, welche wir dem deutschen Stamm verdanken.

Der Augenblick ist gekommen, wo der romanischen Rassenpoesie eine germanische in voller Entfaltung entgegentritt. Beide ringen von nun an miteinander, beide suchen sich gegenseitig zu durchdringen, und jede lernt von der anderen. Was hat die germanische Kunst der romanischen entgegenzustellen, was bietet sie der Welt an neuer Eigenart? Es entspricht ihrer Herkunft aus kälteren, nebelreicheren Ländern, wenn man bei ihr einen nordischeren, männlich-herberen und düstereren Charakter antrifft. Der Germane führte von jeher weit mehr ein Leben für sich, ein Leben der Einsamkeit und Abgeschlossenheit, — der engeren Häuslichkeit, des innigeren Familienlebens, wie es die Natur seiner Länder mit sich brachte, während der Romane ganz anders in der Öffentlichkeit und Geselligkeit daheim war, die Unterhaltung und den bunten Menschenverkehr suchte. Jener erschließt sich nicht so leicht dem Mitmenschen und ist rauher und abstoßender in den äußeren Formen, dieser lebendiger, leichter und vertraulicher, geglätteter und von abgeschliffenerem Wesen. In seinen Einsamkeitsneigungen bildete der Germane schroffer sein Ich- und Individualitätsgefühl aus, die Eigenart und Vereinzeltheit seiner Natur und alles, was ursprünglich und originell ist. Er ward grüblerischer und in sich gekehrter und starrte in sich selber hinein, sein Gefühlsleben verdichtete sich und wurde schwerer, drückender und lastender, weil es sich nicht mitteilen konnte, um zuletzt mehr stoß- und explosionsweise, kraftvoller und unmittelbarer auszuströmen. So gab der germanische Geist der Poesie eine Richtung auf das Innere und Innerliche,

eines von Leidenschaften Erfüllten, der seine brennenden Empfindungen von sich stößt, keine pathetisch volltönende Rede, sondern ein Ringen und Rufen. Die stilisierte, klassicistische, ruhige Schönheitsform der Griechen und Römer schwindet, und der dichterische Ausdruck steht dafür näher der Natur und der Wirklichkeit. Er hat nicht das Besänftigende und Mildernde jener Kunst an sich, aber auch nicht das Erkältende und Fröstelnde. Er ist warm und glutvoll, — er ist auch furchtbar und entsetzlich, abschreckend, wenn es Entsetzliches und Abschreckendes darzustellen gilt. Das Spannende und Erregende, das Wirkungsvolle der germanischen Poesie liegt bereits in dieser unmittelbaren Wiedergabe des Innenlebens; die dadurch hochgesteigerte Fähigkeit des Mitfühlens, Mitschauens und Miterlebens läßt den Zuhörer durch die bloßen Gefühle und Vorstellungen schon in Wallung geraten, das Schauen des menschlichen Innenlebens genügt, seine Teilnahme fest zu halten. Diese Kunst bedarf daher nicht mehr all der feinen Zurichtungen, der rhetorischen Effekte, des kunstvolleren Aufbaues der griechischen und romanischen Poesie, sie bedarf nicht in solchem Maße der unterhaltenden Erzählungen und reichen Handlungen und all der nebenkünstlerischen Zusätze. Sie kann um ihrer Innerlichkeit willen mehr der äußeren, glänzenden und bestechenden Formen entraten. Sie vermag das Höchste und Niedrigste, sie vermag alles in der einfachsten und schlichtesten Formensprache wiederzugeben, und sie bevorzugt diese einfachen und schlichten Formen, sie ist am gewaltigsten und mannigfachsten, wo sie äußerlich das schlichteste Gewand anlegt. Künstliche und verwickelte Strophenformen, reichere metrische Gebilde, bunte Reimverschlingungen und Reimverschränkungen widerstreiten ihrem Charakter. Die Form der germanischen Poesie ist viel weniger Kunstform und viel mehr Naturform, weniger stilisiert und mehr naturalistisch, weniger Schönheitsform und mehr Charakterform. Mit und in der Empfindung, mit und in der Vorstellung ringt sich das Wort aus der Seele hervor, und die Form ist daher ganz anders, weit inniger mit dem Inhalt verschmolzen. Das Bild ist nicht mehr ein Schmuck der Rede, sondern ein elementarer Ausbruch der erregten Seele, der phantasiestärkeren Leidenschaft, eine Entlastung von einer Überfülle der Vorstellungen. Das Bild wird nicht fein ausgemalt, sondern in wenigen kurzen und knappen Strichen, oft mit einem einzigen Wort hingestellt. Bild drängt sich an Bild, und zuweilen vernichtet eines das andere, fließt wirr und wild mit dem anderen durcheinander. Es ist Stimmungs- und Gefühlsausdruck, weit mehr noch von dichterisch-lyrischem Charakter als um der malerischen und plastischen Anschauungsfähigkeit da. Der Vers will nicht schlechthin wohllautend sein, sondern wohllautend nur, wenn er harmonisches Innenleben zum Ausdruck bringt, anmutsvoll, weich und schön, wenn sein Inhalt ein anmutsvoller und weicher ist, aber er sucht auch die Dissonanzen auf, klingt rauh und heiser, wild und „barbarisch“, wenn barbarische Empfindungen, rauhe Leidenschaften die Seele erfüllen,

er unterdrückt nicht den jähen Aufschrei des vom Schmerz Verwundeten. Shakespeare's dramatische Technik, sowie die Technik des Goetheschen „Faust“ sind der ursprünglichste und vollendetste Ausdruck des vornehmlich germanischen Formsinnes. Das äußerlich Zurechtgemachte, das künstlich Aufgebaute, das plan- und wirkungsvoll Durchdachte, in starken Linien Durchgeführte des Stiles der antiken und romanischen Kunst weicht einem scheinbar wirren Durcheinander. Rasch wechselt die Scene, scharf stoßen die Stimmungen aufeinander, unruhig springt der Dichter aus einer Handlung in die andere hinein. Aber er vermeidet damit die toten Übergänge, die künstlichen Zusammenfügungen, die Nietungen und Verkittungen. Er sagt nur das Wichtigste und Bedeutendste, und er sagt alles Wichtige und Bedeutende. Diese Form erlaubt ihm, einen Charakter, ein Gefühl, eine Vorstellung von allen Seiten vielfach zu beleuchten. Beweglich schmiegt sich die Form dem Stoff an und nicht die äußere Pracht und der Glanz, sondern die Zweckmäßigkeit ist das, was sie sucht. Die innere Einheitlichkeit geht nicht verloren, aber der Dichter pflanzt nicht überall Wegweiser auf, die auf das Ziel nackt hindeuten. Der Charakter des natürlich Werdenden, des sich noch Entwickelnden wird gewahrt, während die antike und die romanische Technik einen Geist verrät, der, bevor er anfängt, alles schon fertig vor sich liegen sieht. Dort ist alles „Impressionismus“ und Unmittelbarkeit, hier feine Berechnung und Verständigkeit. Wenn der Romane und Grieche ein geborener Klassicist genannt werden kann, so ist der germanische Poet ein geborener Naturalist und Realist.

Der germanische Individualismus trägt nicht den scharf ausgeprägten Charakter des Egoismus, wie ihn die Renaissance in Italien ausgebildet hatte, des Fanatismus und der Unduldsamkeit gegen das fremde Ich. Machiavelli bringt den Kampf, Feuer und Schwert, Thomas Morus den Frieden und die Versöhnung und die Duldsamkeit aller gegen alle. Wenn sich der Germane seine Eigenart nicht nehmen lassen will, so hat er doch auch Verständnis für die Eigenart des anderen und bringt ihr Neigung und Ehrfurcht entgegen. Er besitzt eine ausgeprägt objektive Neigung, sich liebevoll in das Fremde zu versenken. Auch die Ironie und Satire verklären sich bei ihm leichter zum Humor, weil er die Schwächen und Fehler des Gegners, trotzdem er sie bekämpft, zu verstehen sucht, weil das erregtere und tiefere Gefühlsleben in den kritisierenden Verstand gern hineinredet und dessen schroffen Urteile mildert. Diese erhöhte Fähigkeit des objektiven Betrachtens steigert seine Schärfe der naturalistisch-realistischen Beobachtung; seine Einsamkeitsneigungen, seine Vorliebe für das Enge, Traulich-Heimische kommen hinzu und bilden eine Kurz-, aber große Scharfsichtigkeit aus, die Kunst der saubersten Kleinmalerei, welche jeden Grashalm zählt und den feinsten Schwingungen der Seele nachgeht.

Dies alles macht erklärlich und verständlich, daß die germanische Poesie der Weltlitteratur das Göttergeschenk des ersten individuell-charakteristisch reich und blühend gestalteten Menschen bieten konnte Im Shakespeare'schen Drama gelangt er zu seiner ersten Vollendung, und verhältnismäßig rasch hat sich die englische Kunst diese Fähigkeit erworben, kaum daß sie den mittelalterlichen Geist von sich abgeschüttelt und die neuen ästhetischen Errungenschaften der Italiener verstehen gelernt hatte.

THE TRAGEDIE OF GORBODVC, whereof three Actes were wrytten by Thomas Nortone, and the two laste by Thomas Sackuyle. Sett forthe as the same was shewed before the QVENES most excellent Maiestie, in her highnes Court of Whitehall, the.xviij.day of January, Anno Domini. 1561. By the Gentlemen of Thynner Temple in London.



IMPRYNTED AT LONDON in Fletestrete, at the Signe of the Faucon by William Griffith: And are to be sold at his Shop in Saincte Dunstones Churchyarde in the West of London.

Anno. 1565. Septemb. 22.

Faksimile des Titelblattes der ersten Druckausgabe der Tragödie „Gorboduc" von Sackville und Norton.
(S. die Neu-Ausgabe des Dramas von Ward.)

Im Jahre 1561 wurde die erste nach dem Vorbild der Antike aufgebaute, mit Chören versehene und von Seneca's „Thebais" beeinflußte regelmäßige Tragödie, Thomas Sackville's und Thomas Nortons „Gorboduc" oder „Ferrex und Porrex", eine Darstellung der Geschichte des Bruderzwistes der altbritischen Königssöhne Ferrex und Porrex, vor Königin Elisabeth aufgeführt. Der Blankvers, der ungereimte fünffüßige Jambus, der seitdem für die germanischen Völker der eigentliche dramatische Vers blieb, erscheint in ihr zum erstenmal. Im Gefolge der Plautus und Terenz, sowie der antikisierenden Komödiendichter Italiens kamen die Begründer des neuen englischen Lustspiels. Nicholas Udall schrieb, an den „Miles gloriosus" des Plautus sich anlehnend, noch vor 1551 seinen „Ralph Roister Doister", Thomas Rychardes seinen „Misogonus", Gascoigne, der Verfasser einer antikisierenden Tragödie „Jokaste", übersetzte Ariosts „I suppositi", — das alles gelehrte Komödien, und nur John Still (gest. 1607) brachte in seinem 1575 gedruckten Schwank „Mutter Gurtons Nadel" einen mehr volkstümlichen Spaß zur Geltung. In John Lyly's

pastoralen, allegorischen und mythologischen Dramen hat sich bereits der eigentliche künstlerische Geist der Renaissance, hinausgewachsen über die strenge und sklavische Nachahmung der Antike, reicher entfaltet. Die italienische Hoffest- und Maskeradenpoesie feierte in ihnen eine neue Auferstehung.

Ein neues Geschlecht drängt auf die Bühne, junge Feuergeister, die Stürmer und Dränger des Elisabethanischen Zeitalters, Kinder des Volkes und Bahnbrecher des heimisch-volkstümlichen Dramas, sowie einer germanischen Rassenpoesie. Thomas Kyds „spanische Tragödie“ hält ihren Triumphzug über die englische Volksbühne. In diesem Werk ist alles jung und roh, und manches Brutale und Flegelhafte, viel Naivetät und Ungeschicklichkeit steckt in ihm. Es läßt auf einen jugendlichen Verfasser schließen, einen gärenden Kopf, der sich mit brennendem Eifer dem neuen Geist zugewandt hat und prahlerisch seine eben erworbenen Kenntnisse zur Schau stellt. Mit italienischen und lateinischen Brocken um sich zu werfen, hält er für besonders fein und geschmackvoll. Das Weib hat er noch nicht kennen gelernt, denn Belimperia, seine Heldin, ist die verfehlteste Figur, und im Ausdruck der Liebe bleibt er nüchtern und leer. Er verachtet die Anmut und schwärmt für das Erhabene, für das Danteske, für Wildes und Finsteres. Er hat die Instinkte, Großes und Tiefes zu sagen, aber noch fehlt es ihm ganz an Gedanken, an Weltanschauung, und seine Phantasie bleibt daher noch in der Vorstellung von schrecklichen Ereignissen, düsteren Vorgängen, blutigen Mordscenen stecken. Die rohen Reize einer aufgeregten Handlung und verbrecherischer Thaten fesseln seinen unreifen Geschmack in erster Reihe, aber mit der Motivierung ist es im allgemeinen nicht gar so schlecht bestellt, wie man Kyd gewöhnlich zum Vorwurf macht, mag sie auch noch so wenig Feinheiten aufweisen. So ist auch die Charakteristik in sehr derben, aber sicheren Umrissen hingeworfen, und in der Gestalt des greisen Helden Hieronimo, der als Rächer seines ermordeten Sohnes kommt und wie Hamlet sich nicht zur That zu entschließen vermag, verrät der Dichter offen den Drang nach Shakespeare'scher Seelenmalerei, nur daß er unsicher zwischen lauter Gefühlsausbrüchen dahintappt. Seine Poesie ist noch eine Poesie der reinen Gemütserregungen, ohne höhere Ziele und Zwecke. Aber sie enthält keimartig doch schon das Drama Shakespeare's und das neue Wesen der im Emporgang befindlichen Kunst. Ein Vergleich der „spanischen Tragödie“ mit „Hamlet“, an den sie stofflich so mannigfach erinnert, könnte zeigen, was Entwickelung heißt und welche Wege zur Vollendung der Kunst hinführen. Eine große Strecke dieses Weges legte Christopher oder Kit Marlowe zurück, eine Thomas Kyd verwandte, aber ungleich genialere und reicher begabte Dichternatur. Zu Canterbury wurde er als Sohn eines Schuhmachers im Februar 1564 geboren und am 1. Juni 1593 in einem Wirtshausstreit ermordet. Von seinem wilden Kneipenleben und greulichen Atheismus wußte man in puritanischen Kreisen das Entsetzlichste zu erzählen,

daß er daneben aber auch fleißig der Kunst gedient haben muß, offenbaren seine Werke. Sie zeigen eine fortschreitende Entwickelung und Reife. In Marlowe steckt ein Stück Shakespeare, und sicher hat jener auf diesen stark eingewirkt, sowie später etwa Lenz auf Goethe einwirkte. Seine Dichtung trägt einen durchaus tragischen Charakter und ist vor allem auf das Erhabene und Dämonische eingestellt. Wie die Phantasie Thomas Kyds wühlt auch die Marlowe'sche in finsteren und schrecklichen Bildern, in düsteren Vorstellungen von großen Verbrechen, Blut- und Greuelthaten, aber sie läßt sich weitaus nicht mehr so berauschen von dem bloßen Klang der Worte Blut und Mord. Als der zwei- oder dreiundzwanzigjährige Dichter seinen „Tamerlan den Großen" auf die Bühne warf und mit ihm rasende Beifallsstürme erweckte, da taumelte seine Phantasie schon nicht mehr trunken unter bloßen Bildern des Entsetzens her, sondern sie ist bereits verbunden mit einem Ideenleben und schafft Idealgestalten. Offenbar hat sich der Dichter in Machiavelli's Herrenmoral tief hineingelebt, dem Heroenkultus ergeben, und vor seiner Einbildungskraft steht glänzend ein Held, ein Machiavelli'scher Principe, ein Kraftmensch, eine Sieger- und Eroberernatur, die sich rücksichtslos durchsetzt, ein nach Macht und Besitz hungernder Egoist, der wie ein Gott über die Alltagsmenschheit dahinschreitet. Der scythische Schäfer Tamerlan, ein ebenso großer Herzens- wie Ländereroberer, der furchtbare Niedermetzler, der kein Erbarmen kennt, wenn sich ihm einer in den Weg stellt, und ebensoviel Güte und Menschlichkeit an den Tag legt, wenn seine Herrschsucht nicht in Frage kommt, ist eine im Wesen tiefgefaßte Offenbarung des echten Renaissancemenschen. In all den Übertreibungen und Maßlosigkeiten der Charakteristik, welche die jugendliche Phantasie mit sich führt, ist die ursprüngliche Fähigkeit zu einer festen und organischen Gestaltungskraft deutlich erkennbar. Wie so oft gerade die Dichter des Dämonischen und Erhabenen, besitzt auch Marlowe Neigung für die Wiedergabe des sehr Sanften und Zarten. Stecken in seinem Tamerlan die Elemente der Shakespeare'schen Heroen, Dämonen und großen Leidenschaftsnaturen Richards III., Othello's, Jago's u. s. w., so in den Frauengestalten keimartig die Naturen einer feurigen Julia, der Dulderinnen Desdemona und Cordelia. Zenoctate und Zenobia verraten eine intuitive Ahnung des weiblichen Wesens, von dem Kyd noch gar nichts weiß. Auch dessen noch nüchterner Vers hat eine außerordentliche Erhöhung erfahren; eine glutvolle Phantasie lodert in der Marlowe'schen Sprache, sie ist voller Bilder und von brennenden Farben, schwungvoll und von höchstem Pathos, dichterisch durch und durch. Mit dem „Tamerlan" kam zum erstenmal der Blankvers auf die öffentliche Bühne Englands, und die Kunst, mit der ihn der Dichter behandelte, begründete seine Herrschaft im Drama der Elisabethaner. Marlowe's große Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte ist, daß er das englische Volk, die Besucher der Volksbühne als der erste all die Reize und

Zauber einer hochgesteigerten Einbildungskraft verstehen ließ, dieses Grundelementes aller Poesie. Er berauschte sein Zeitalter zum erstenmal von der Bühne herab durch die düstere Pracht seiner Gestalten und deren leidenschaftlichen Bewegungen, das Feuer und die lebendige Farbe seiner Bilder, — und er prägte in ihnen zum Teil den Geist seines Zeitalters aus, den Geist der Kühnheit und Großartigkeit, und all die phantasievollen Träume von Weltherrschaft, Macht und Genuß. Seine Helden, die er geschaffen hat, sind phantasietrunkene Menschen, wie er selber. Tamerlan, der Welteroberer, Dr. Faust, der im Bunde mit dem Teufel durch seine Zauberkunst die Erde sich unterwirft, wie jener durch sein Schwert es thut, Barabas, der Jude von Malta, in der Maßlosigkeit seines Hassens und Rächens und seiner dämonischen Lust an Mord- und Bluthaten: sie alle tragen einen märchenhaften Zug an sich und verraten eine Einbildungskraft, welche, ohne von den strengen Fesseln der Wirklichkeitsbeobachtung zurückgehalten zu werden, einherstürmt. Noch fehlt die rechte Liebe zur Natur und die Hingabe an das schlicht Natürliche, die objektive Versenkung in die Betrachtung der Welt und des Menschen, — die Kenntnisse und die Erkenntnis, welche Shakespeare bringt. Daher die Ausschweifungen der Einbildungskraft, die Übertreibungen, Verzerrungen und Widersprüche der Charakteristik, die noch nicht gebändigte Vorliebe für äußere Geschehnisse, — der vielfache Schwulst und Bombast der Sprache, — und daher auch der Mangel an Humor und Komik, die immer ein scharfes Erfassen des Alltäglichen und Wirklichen, der Gegensätze in der Welt zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Schein und Sein voraussetzen. Von Marlowe's sechs Dramen ist der erste Teil des „Tamerlans“ das genialste, das eigentlich epochemachende gewesen, während „Eduard II.“ als das gereifteste und künstlerisch vollendetste Werk bezeichnet werden muß und nicht nur dem Stoff, sondern auch der harmonischen Ausgestaltung nach nahe an Shakespeare's „Richard II.“ heranreicht. Leichter wiegt Robert Greene (geb. um 1550 oder 1560, gest. 1592). Auch seine Kraft steckt vor allem in der lebendigen Einbildungskraft, und er ergänzt glücklich seinen Freund und Genossen. Seine Poesie sucht nicht das Erhabene und Dämonische, sondern das bunt Romantische und Malerische, und ein Zug von Naivetät und Humor geht durch sie hin. Sie besitzt etwas Frisches, Launiges und Beherztes. Durch das Drama „George Green, der Flurschütz von Wakefield“ fließt der Strom der volkstümlichen Heldensage. George Green und Robin Hood, die starken unverzagten Recken der Vorzeit spielen eine Hauptrolle. Und dem Stoff entspricht der innere Geist. Der englische Wald und die englische Flur dampft uns entgegen, ein sonniger idyllischer Hauch überstrahlt diese Poesie. Den epischen Geist des alten Dramas hat der Dichter viel weniger überwunden als Marlowe, aber wenn dieser dem Verse Macht und Pracht, Wucht und Würde gab, so verlieh er ihm Leichtigkeit, Gefälligkeit und anmutigen Fluß. George

Peele (gest. 1598), Thomas Lodge (geb. um 1558, gest. 1625), der beißende Kritiker Thomas Nash (geb. vermutlich um 1560, gest. bald nach 1600), Henry Chettle (von 1564 bis um 1607) und Anthony Munday 1553—1633) gehören außerdem dieser Frühperiode des Dramas der Elisabethaner, dem Stil und Charakter ihrer Werke nach, an.

William Shakespeare.

Wie all die dichterisch Großen der Weltlitteratur, so besitzt auch Shakespeare die ausgeprägte Fähigkeit, sich allem, was von außen auf ihn einwirkt, unbefangen hinzugeben. Jede fremde Eigenart übt starke Anziehungskraft auf ihn aus und beeinflußt ihn. Er studiert sie, kostet sie aus und lebt sich in sie hinein, bis er sich das Beste ihres Wesens angeeignet hat. Neuen Menschen, neuen Gedanken und Empfindungen giebt er sich hin, wo sie ihm entgegentreten, von so mannigfacher und gegensätzlicher Art sie auch sein mögen. Eine gesellige, umgängliche Natur, stets bereit zu sehen und zu hören, zu beobachten und zu lernen, sich anzupassen und umzuwandeln, eine enthusiastische Natur, ein Geist der Objektivität und des Eklekticismus. Wenn diese Fähigkeiten die Alleinherrschaft ausüben, so geben sie der Kunst ein Gepräge des Universellen, Weiten und Bunten, aber auch des Unpersönlichen und Charakterlosen, der Nachahmung und Nachäffung. Nur wenn diesem Drang nach außen ein ebenso mächtiger Drang nach innen hin, ein starkes Ichgefühl die Wage hält, erwächst ein Großes und Bleibendes. Kunst ist nach einem Worte Goethe's Objekt und Subjekt. Die Persönlichkeit muß sich dem Ansturm der Welt gegenüber behaupten können und sich als etwas Eigenes und Einzelnes fühlen. Diesem Gefühl entstammt die Kritik, welche dem Enthusiasmus in die Zügel fällt. So stark wie die eklekticistischen Neigungen Shakespeare's sind, so stark ist auch sein Originalitätsbestreben. Jene verhindern ihn nur, seine Subjektivität schroffer auszubilden, daß sie verkümmert und in sich hineinkriecht, feindlich alle Eindrücke der Außenwelt abwehrt und aus Mangel an Befruchtung neuer Entwickelung und Entfaltung verlustig geht, — sie verhindern die Einseitigkeiten der Künstler-Sonderlingsnaturen. Er giebt sich dem Fremden nicht gefangen, sondern nimmt es sich gefangen. Er ordnet es dem Ursprünglichen seines Wesens unter, paßt es ihm an, harmonisiert sich mit ihm und stößt wieder ab, was seinem Innersten zuwider bleiben muß.

Auch die dichterische Größe Shakespeare's beruht in seiner Fähigkeit, all die künstlerischen Bestrebungen der Zeitgenossen zusammenzufassen und, was von diesen jeder einzeln suchte, in sich zu vereinigen. Er schließt,



William Shakespeare.
Idealisiertes Bildnis.

auf das Gemütliche und Gemütstiefe, wie sie weder die antike noch die romanische Kunst besessen hatten. In der Welt des Germanismus sucht auch der Dichter vor allem das Ich; er will die eigene Befreiung von der Gewalt der auf ihm lastenden Gefühle, Phantasievorstellungen, der Gedanken und Erlebnisse, will sich selber über sie klar werden und durch Gestaltung ihrer Herr werden, nur „sagen, wie er leidet", er würde dichten, auch wenn ihn niemand hört, allein für sich, auf einsamer Insel, weil die innere Gewalt ihn treibt, — während der romanische wie auch der griechische Künstler in ganz anderer Lebendigkeit den Zuhörer vor sich sieht und die Wirkungen auf diesen ins Auge faßt. Er möchte diesen überreden, mit sich reißen, für sich gewinnen. Die germanische Poesie ist weit mehr reine ausschließliche und ursprüngliche Poesie als die romanische und griechische, ein bloßer Gestaltungs- und Schöpfungsprozeß, eine Entladung des gesamten Innenlebens, — während die romanische sich viel leichter allerhand nebenkünstlerischen Absichten erschließt, der Tendenz, moralischen und sittlichen Zwecken, der Belehrung und Nützlichkeit nachgeht. Daß die Kunst etwas nützt und lehrt, nützen und lehren soll, hat die antike und romanische Ästhetik immer scharf in den Vordergrund gestellt, sei es in den Tagen des Aristoteles, des Horaz oder des Boileau, und erst die germanische Ästhetik hat aus dem Geist germanischer Kunst heraus diese Anschauungen erschüttert. Ihr ist das Kunstwerk ein Geschaffenes, wie ein Werk der Natur. Es entströmt dem Dichtergeist, und dieser kann nichts anderes thun, als den Strom dahinrauschen lassen. Er trägt in seinen Wellen dessen ganzes Leben und Sein. Ist dieser Dichter eine großmenschliche Natur, ein Geist wie Kant und Plato, ein Denker, der Himmel und Erde überfliegt, ein Großfühlender, der das ganze Leid und die Lust der Menschen in sich trägt, so wird auch sein Werk große Gedanken und Gefühle uns zur Anschauung bringen, wie die alltägliche Natur auch nur Werke von alltäglichem Geiste erzeugen kann. Gewiß kann man allerhand nützliche Lehren und moralische Weisheiten aus einem Kunstwerk herauslesen, wie sie sich aus einem Werke der Natur herauslesen lassen. Aber die Biene und die Ameise sind nicht eigentlich auf der Welt dazu da, um den Menschen zur Arbeitsamkeit und Emsigkeit aufzufordern.

In ihrem Wirkungsstreben nach außen hin, in der Verfolgung nebenkünstlerischer Zwecke hat die romanische Poesie ebenso wie die antike eine ihrem Wesen nach rethorisch-deklamatorische Form sich ausgebildet, eine Form, welche ähnlich wie die des Redners, den Zuhörer beeinflussen und sein Wollen bestimmen will. Die antike wie die romanische Dichtung beruhen im Pathetischen, sowie im Unterhaltenden und Plaudernden. Von Äschylus und Sophokles bis Corneille und Viktor Hugo — von den Alexandrinern und Horaz bis Ariost, bei Giusti und all den zahlreichen romanischen Satirikern und Epistelschreibern, den Versfeuilletonisten trifft

man als Hauptstilformen der romanischen Kunst das deklamatorische Pathos und die Weise pikant unterhaltender, satirisierender, beschreibender und schildernder Erzählung. In beiden steckt ein reiches Element der Reflexion. So entwickelt sich bei jenen eine Verssprache der schönen und glänzenden äußeren Form, der vollkommenen Klarheit und Durchsichtigkeit, eine leichtfaßliche Verssprache voll mannigfaltiger Formen, von hohem Schwung oder launiger, liebenswürdiger Vertraulichkeit, mit aller Vorliebe für scharfe Antithesen und andere rhetorische Kunststücke. Das Bild, scharf plastisch herausgearbeit oder malerisch-zeichnerisch in klaren Umrißformen ausgeführt, immer deutlich, hell und sicher, dient als Schmuck der Rede und soll vor allem ein schöner Schmuck sein, die Einbildungskraft des Zuhörers ergötzen und leicht von ihm gefaßt und verstanden werden. Wohllautend, klangvoll, wie Musik soll die Rede in jedem Fall dahinfließen, Kunstrede sein, Geschicklichkeit verraten, Geschicklichkeit auch in der Überwindung technischer Schwierigkeiten. Der Geschmack liebt verwickelte Strophenformen, Reimverschlingungen und Häufigkeit des Reimes. Die dramatische und epische Komposition zeigt denselben Charakter und dieselbe Absicht, nach außen hin zu wirken. Sie sucht klar und scharf zu sein wie eine mathematische Beweisführung, wie der Aufbau einer Ciceronianischen Rede. Sie liebt die einfachsten, durchsichtigsten Verhältnisse, gerade, schlanke Linien, Geschlossenheit der Scenen, Einheitlichkeit des Ortes, der Zeit, der Handlung, aber auch wieder kunstvolle Verschlingungen und Mannigfaltigkeit, doch wieder vor allem um des Zuhörers willen, seine Spannung zu erregen, seine beständige Teilnahme wach zu erhalten. Diese Form ist der Ausdruck einer Poesie, die über ihren Gefühlen schwebt und sich halb durch Reflexion ihrer bewußt wird. Sie gipfelt in jener klassicistisch-akademischen Form, wie sie Petrarca neu begründete. Aber Griechen und Romanen sind geborene Klassicistenvölker, weil sie weniger als die Germanen in ihr Innenleben sich hineinvergraben, und darum leichter klassicistische Ruhe und Abgeklärtheit gewinnen und die vernünftig ordnende Hand, die nicht vor Erregung mehr zittert. Die neue Poesie, von den Germanen heraufgeführt, brachte dafür, was vielleicht etwas mehr und Besseres war als diese klassicistische Ruhe, als Eleganz und glatte Schönheit der Form. Mit ihr kommt eine Poesie der hochgesteigerten Unmittelbarkeit. Diese die Einsamkeit liebende Rasse, diese Einsamkeitsdichter, welche singen, weil ihnen das Herz so voll, so schwer ist, schreiben nicht über ihren Gefühlen ruhend, sondern unmittelbar aus ihnen heraus. Nicht um des Hörers willen, sondern ihr Ich suchend, gestalten sie die in ihrem Innern wogende Fülle der Empfindungen und Vorstellungen. Die Elemente der Reflexion fallen fort und das Schauspielernde, das seine Leiden zur Schau Stellende, die Rhetorik und die Deklamation. Jäh bricht das Wort hervor, ein Schrei der Lust, ein Schrei des Schmerzes, wild, heftig und wie ohne Ordnung die Rede, die Rede

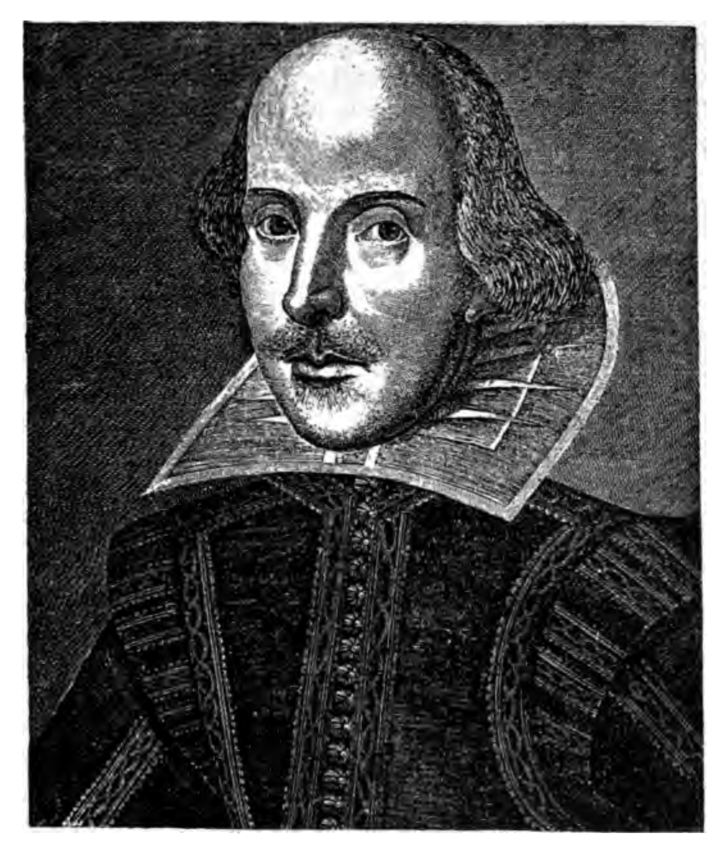
eines von Leidenschaften Erfüllten, der seine brennenden Empfindungen von sich stößt, keine pathetisch volltönende Rede, sondern ein Ringen und Rufen. Die stilisierte, klassicistische, ruhige Schönheitsform der Griechen und Römer schwindet, und der dichterische Ausdruck steht dafür näher der Natur und der Wirklichkeit. Er hat nicht das Besänftigende und Mildernde jener Kunst an sich, aber auch nicht das Erkältende und Fröstelnde. Er ist warm und glutvoll, — er ist auch furchtbar und entsetzlich, abschreckend, wenn es Entsetzliches und Abschreckendes darzustellen gilt. Das Spannende und Erregende, das Wirkungsvolle der germanischen Poesie liegt bereits in dieser unmittelbaren Wiedergabe des Innenlebens; die dadurch hochgesteigerte Fähigkeit des Mitfühlens, Mitschauens und Miterlebens läßt den Zuhörer durch die bloßen Gefühle und Vorstellungen schon in Wallung geraten, das Schauen des menschlichen Innenlebens genügt, seine Teilnahme fest zu halten. Diese Kunst bedarf daher nicht mehr all der feinen Zurichtungen, der rhetorischen Effekte, des kunstvolleren Aufbaues der griechischen und romanischen Poesie, sie bedarf nicht in solchem Maße der unterhaltenden Erzählungen und reichen Handlungen und all der nebenkünstlerischen Zusätze. Sie kann um ihrer Innerlichkeit willen mehr der äußeren, glänzenden und bestechenden Formen entraten. Sie vermag das Höchste und Niedrigste, sie vermag alles in der einfachsten und schlichtesten Formensprache wiederzugeben, und sie bevorzugt diese einfachen und schlichten Formen, sie ist am gewaltigsten und mannigfachsten, wo sie äußerlich das schlichteste Gewand anlegt. Künstliche und verwickelte Strophenformen, reichere metrische Gebilde, bunte Reimverschlingungen und Reimverschränkungen widerstreiten ihrem Charakter. Die Form der germanischen Poesie ist viel weniger Kunstform und viel mehr Naturform, weniger stilisiert und mehr naturalistisch, weniger Schönheitsform und mehr Charakterform. Mit und in der Empfindung, mit und in der Vorstellung ringt sich das Wort aus der Seele hervor, und die Form ist daher ganz anders, weit inniger mit dem Inhalt verschmolzen. Das Bild ist nicht mehr ein Schmuck der Rede, sondern ein elementarer Ausbruch der erregten Seele, der phantasiestärkeren Leidenschaft, eine Entlastung von einer Überfülle der Vorstellungen. Das Bild wird nicht fein ausgemalt, sondern in wenigen kurzen und knappen Strichen, oft mit einem einzigen Wort hingestellt. Bild drängt sich an Bild, und zuweilen vernichtet eines das andere, fließt wirr und wild mit dem anderen durcheinander. Es ist Stimmungs- und Gefühlsausdruck, weit mehr noch von dichterisch-lyrischem Charakter als um der malerischen und plastischen Anschauungsfähigkeit da. Der Vers will nicht schlechthin wohllautend sein, sondern wohllautend nur, wenn er harmonisches Innenleben zum Ausdruck bringt, anmutsvoll, weich und schön, wenn sein Inhalt ein anmutsvoller und weicher ist, aber er sucht auch die Dissonanzen auf, klingt rauh und heiser, wild und „barbarisch“, wenn barbarische Empfindungen, rauhe Leidenschaften die Seele erfüllen,

er unterdrückt nicht den jähen Aufschrei des vom Schmerz Verwundeten. Shakespeare's dramatische Technik, sowie die Technik des Goetheschen „Faust" sind der ursprünglichste und vollendetste Ausdruck des vornehmlich germanischen Formsinnes. Das äußerlich Zurechtgemachte, das künstlich Aufgebaute, das plan- und wirkungsvoll Durchdachte, in starken Linien Durchgeführte des Stiles der antiken und romanischen Kunst weicht einem scheinbar wirren Durcheinander. Rasch wechselt die Scene, scharf stoßen die Stimmungen aufeinander, unruhig springt der Dichter aus einer Handlung in die andere hinein. Aber er vermeidet damit die toten Übergänge, die künstlichen Zusammenfügungen, die Nietungen und Verkittungen. Er sagt nur das Wichtigste und Bedeutendste, und er sagt alles Wichtige und Bedeutende. Diese Form erlaubt ihm, einen Charakter, ein Gefühl, eine Vorstellung von allen Seiten vielfach zu beleuchten. Beweglich schmiegt sich die Form dem Stoff an und nicht die äußere Pracht und der Glanz, sondern die Zweckmäßigkeit ist das, was sie sucht. Die innere Einheitlichkeit geht nicht verloren, aber der Dichter pflanzt nicht überall Wegweiser auf, die auf das Ziel nackt hindeuten. Der Charakter des natürlich Werdenden, des sich noch Entwickelnden wird gewahrt, während die antike und die romanische Technik einen Geist verrät, der, bevor er anfängt, alles schon fertig vor sich liegen sieht. Dort ist alles „Impressionismus" und Unmittelbarkeit, hier feine Berechnung und Verständigkeit. Wenn der Romane und Grieche ein geborener Klassicist genannt werden kann, so ist der germanische Poet ein geborener Naturalist und Realist.

Der germanische Individualismus trägt nicht den scharf ausgeprägten Charakter des Egoismus, wie ihn die Renaissance in Italien ausgebildet hatte, des Fanatismus und der Unduldsamkeit gegen das fremde Ich. Machiavelli bringt den Kampf, Feuer und Schwert, Thomas Morus den Frieden und die Versöhnung und die Duldsamkeit aller gegen alle. Wenn sich der Germane seine Eigenart nicht nehmen lassen will, so hat er doch auch Verständnis für die Eigenart des anderen und bringt ihr Neigung und Ehrfurcht entgegen. Er besitzt eine ausgeprägt objektive Neigung, sich liebevoll in das Fremde zu versenken. Auch die Ironie und Satire verklären sich bei ihm leichter zum Humor, weil er die Schwächen und Fehler des Gegners, trotzdem er sie bekämpft, zu verstehen sucht, weil das erregtere und tiefere Gefühlsleben in den kritisierenden Verstand gern hineinredet und dessen schroffen Urteile mildert. Diese erhöhte Fähigkeit des objektiven Betrachtens steigert seine Schärfe der naturalistisch-realistischen Beobachtung; seine Einsamkeitsneigungen, seine Vorliebe für das Enge, Traulich-Heimische kommen hinzu und bilden eine Kurz-, aber große Scharfsichtigkeit aus, die Kunst der saubersten Kleinmalerei, welche jeden Grashalm zählt und den feinsten Schwingungen der Seele nachgeht.

Beobachtens, eines scharf auf das Wirkliche und Nächste gerichteten Sehens, sondern enthält noch mehr ein Stück Kritik und Wertschätzung. Die romanische Poesie scheidet zwei Welten scharf voneinander; die Welt des Naturalismus, das ist die Welt der niederen Plebs, der dumpfen, tierischen Triebe, der Hurer, Fresser und Säufer, der Gauner und Spitzbuben, der Welt, über die man lacht und spottet. Daneben giebt es eine Welt der erhabenen und edlen Gefühle, der Könige und der Heroen, der Tugendstreiter und Weisheitsverkünder, der ideal Liebenden, derer, die nichts wissen von des Leibes Notdurft und Gebrechen, eine Welt, die man bewundert und anbetet. Sie ist dem Naturalismus ein für allemal streng verschlossen. Diese Unterscheidung kennt Shakespeare gar nicht. Er steht mit der Natur in so engem Bunde, daß die Einheitlichkeit alles Menschlichen etwas Selbstverständliches für ihn ist. Er läßt regnen und seine Sonne scheinen über Gerechte und Ungerechte, über Hoch und Niedrig, über Prospero und Caliban. Er weiß nichts von einer Verachtung und Verspottung des Alltäglichen und „Natürlichen", er besitzt den germanischen Nahblick und dessen Neigung zum Häuslichen, Traulichen und Intim-Innigen. Der Held, der König, der Liebhaber schreiten nicht, wie bei den romanischen Dichtern, erhaben über aller Gewöhnlichkeit des Lebens einher, idealisch verklärt, — nein, auch sie sind Menschen, gewöhnliche Menschen, eingeschlossen in das Alltägliche und das „schimpflich Natürliche"; sie kommen nicht im Staatskleid, im sorgfältigen Gesellschaftsanzug, mit Krone und Purpurmantel, sondern im schlichten Hausrock. Ihrer inneren Kraft sich vollkommen bewußt, brauchen sie nach außen hin nichts Besonderes zu scheinen. Es ist derselbe germanische Demokratismus, der, wie er aus dem Wesen eines Luther, aus den Staatsidealen eines Thomas Morus hervorschlägt, so auch in der künstlerischen Auffassung Shakespeare's sich offenbart. Auf den Romanen hat dieser Naturalismus und diese Natürlichkeit des Dichters immer befremdend eingewirkt. Man fühlt das Erstaunen aus der Taine'schen Charakteristik hervor: „Shakespeare besitzt keine Würde." „Würdevoll ist, wer nur edel handelt und nur ein edles Benehmen zur Schau trägt." „Shakespeare's Könige sind gewöhnliche Menschen und Familienväter . . . Leontes spielt mit seinem Sohne wie ein Kind, liebkost es, wird trivial und geschwätzig wie eine Kinderfrau und versieht das Amt einer solchen . . . Shakespeare schildert uns so, wie wir sind; seine Helden tauschen Begrüßungen und Neuigkeiten, reden vom Wetter und derlei Dingen ebenso oft und gewöhnlich wie wir, bevor sie die gewagtesten Entschlüsse fassen oder dem tiefsten Jammer verfallen. Hamlet erkundigt sich, wie viel Uhr es sei . . ." Der Gegensatz zwischen romanischem und germanischem Empfinden, zwischen romanischer und germanischer Kunst tritt mit brennendster Deutlichkeit hervor. Welch Unterschied zwischen Shakespeare und Taine in der Auffassung dessen, was Würde heißt! Diesem ist's ein

zur Schau tragen edlen Benehmens, jenem ein inneres Bewußtsein edlen Seins, — dieser blickt auf die Welt und Gesellschaft, jener fühlt sich ganz als Ich und Einzelner. Welch eine Abwendung von der Betrachtung aller Naturwirklichkeit verrät sich bei Taine in dem Wort: wer nur edel handelt. Nur edel handeln allerdings die Helden Corneille's



William Shakespeare
als Schauspieler in der Rolle des „Old Knowel" in Ben Jonsons „Every Man in his Humour". Faksimile des Stichs von Martin Droeshout auf dem Titelblatte der ersten Folio-Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen von 1623.

und Racine's, weil der Romane nicht den innigen Zusammenhang des Germanen mit der Natur kennt, das Bewußtsein des Intimen, des Alltäglichen und Wirklichen besitzt. Als gäb' es in Wahrheit ein Nur-edel-Handeln. Solche Auffassung und Psychologie führt die Kunst unmittelbar zur Schönheitsfärberei, zu jener „Idealisierung", welche den Menschen vom Menschlichen und Natürlichen loslöst, zur Wolkenkuckucksheimerei, zur Blut-

losigkeit und Schemenhaftigkeit der Gestalten. Sie ist tief begründet im Wesen der romanischen Rasse, deren Kunst das innerlichste Wesen des Naturalismus noch nie begriffen hat und nicht kennt. Der romanische Naturalismus blieb bis auf den heutigen Tag in den Bahnen Boccaccio's und Mendoza's stecken; er ist von stofflicher Art, Darstellung des Häßlichen, des Tierisch-Sexuellen, der niedrigen Plebs, des Geistesdumpfen und Gemütsarmen, der Welt, die man verspottet und vor der man sich ekelt.

Der Shakespeare'sche, der germanische Naturalismus ist nichts Stoffliches, sondern ein rein Geistiges, eine Weltauffassung, eine Betrachtungsweise, eine Form und eine Technik. Er ist eine inbrünstige Freude an der Natur, eine Bewunderung all ihrer Erscheinungen, eine Naturreligion, eine Naturvergötterung, die mit gleicher Liebe und Innigkeit alles Geschaffene umspannt. Das Große und Kleine, das Erhabene und Niedrige, das Schöne und Häßliche ist gleich wert, studiert, beobachtet, verstanden und begriffen zu werden. Nichts Menschliches, nichts Natürliches ist ihm fremd. Alltägliches und Sonntägliches rinnt unmittelbar ineinander über, der Mensch, der vom Wetter redet und nach der Uhr fragt, es ist derselbe Mensch, der Götter von ihren Thronen stürzt, der lachend dem Tode entgegengeht und von wildester Leidenschaft ergriffen, einherrast. Ein einheitliches großes Ganzes ist die Natur. Sie zu erkennen und sie zu verstehen, ihren Atemzügen zu lauschen, dem Objekt sich als ein unermüdlicher Erforscher hingeben, das ist eines der Grundelemente alles künstlerischen Schaffens. Die Kunst steht als eine Schöpfung des menschlichen Geistes innerhalb und unterhalb der Natur. Was kann sie anders wiedergeben, als was in ihr vorhanden ist, was sieht und hört und fühlt sie anders, als immer nur Natur und wieder Natur, was vermag sie anderes, als in deren Gesetzen zu leben, sie anzuerkennen und zu offenbaren? Innigste Anlehnung an die Natur, Treue für sie, innigste Wiedergabe des Wirklichen bildet das Grundelement des Shakespeare'schen Schaffens. Daher haarscharfe Beobachtung, eine Gestaltung der Welt und des Menschen mit all den Feinheiten und Einzelheiten, mit all den Eigenarten und Besonderheiten, in all der saftigen Fülle, wie sie die Natur besitzt, Reichhaltigkeit und peinliche Sorgfalt in der Darstellung der Außen- und Innenwelt, des Körperlichen, wie des Seelischen, — Naturwiedergabe und keine Stilisierung. Und Unmittelbarkeit im Ausdruck des Gefühlslebens. Daher diese wunderbar reiche Fülle, diese Mannigfaltigkeit und Abwechslung der Gestalten, wie sie kein anderer Dichter früher oder später wieder erreicht hat. Shakespeare fühlt sich ebenso daheim in der bürgerlichen wie der aristokratischen Welt, unter Königen, Fürsten und Rittern, wie beim vornehmen Patricier und dem armen Schelmen, im Palast wie in der Hütte, in der Staatsratssitzung wie in der Schenke, im engen häuslichen Leben wie in der Öffentlichkeit und auf der Straße. Er findet sich ebenso zurecht im Seelenleben des



Mannes wie des Weibes, in der Schilderung der Kraft wie der Zartheit und der Milde, des Dämonischen und Furchtbaren, wie des Anmutigen und des Lieblichen, brutaler Roheit und edler geselliger Bildung, des Häßlichen und Schönen, des Sittlichen und Unsittlichen. Er spricht mit derselben Kunst die Sprache der erregtesten Leidenschaft, der leichten zierlichen Salonunterhaltung und die unflätige derbe Sprache der niedrigsten Plebs. Sein Naturalismus steigt aus der Welt des Alltäglichen mit sicherem Schritt hinaus in die Welt des Großen und Erhabenen, des Eigenen und Besonderen, in die Regionen des Märchenhaften und Phantastischen. Auch diese stehen unter dem Gesetz des Wirklichen und des Menschlichen und wurzeln im Wirklichen. Seine Geister sind Naturgewalten,



Shakespeare's Grabmal in der Kirche zu Stratford,
mit der, was das Gesicht angeht, wahrscheinlich nach einer Totenmaske gearbeiteten Büste des Dichters. Das von einem Stratforder Künstler gefertigte Denkmal wurde im Jahre 1622 errichtet.

Seelenkräfte und Seelenvorgänge, Symbole irdischer und menschlicher Dinge und Eigenschaften. Sie tragen einen ausgeprägt realistischen Charakter. Shakespeare beherrscht mit gleicher Kunst das Tragische, das Humoristische und das Komische, das Schwungvolle wie das Nüchterne, Vers und Prosa.

Shakespeare ist jedoch keineswegs der Naturalist, der über die Treue, welche die Poesie der Natur schuldet, die Treue gegen das eigene Ich verabsäumt. Er kennt das Gemeinsame von Natur und Kunst und kennt auch das Trennende. Er läßt sich nicht willenlos von der Fülle der Wirklichkeitserscheinungen fortreißen, allein darauf bedacht, Wirklichkeitsschilderung an Wirklichkeitsschilderung zu reihen. Mit tausend Sinnen hat er die Außenwelt in sich aufgenommen und aus dem Material, das sie ihm bot, eine Welt des eigenen Ichs sich gebaut, und diese Ichwelt zu offenbaren, seine Auffassung von den Dingen, seine Weltanschauung wird ihm zum neuen Wesentlichen der Kunst. Er trägt eine Ordnung in die Fülle der Bilder und Vorgänge, welche auf seine Phantasie und sein Gefühl eingewirkt haben, er gruppiert sie, bricht sich Wege und Bahnen hindurch, um die Welt und sein Verhältnis zu ihr zu verstehen, er führt das Mannigfache auf Einfacheres, auf Gesetze und Formeln zurück.

Als Sproß des Renaissancejahrhunderts, als Jünger ihrer Erkenntnisse sieht auch Shakespeare in dem Menschen ein Kind der Erde, das sich hier unten behaupten, leben, genießen will. Ihr Trachten ist auf das Diesseits gerichtet und um das Jenseits weniger bekümmert, ihre Moral menschlicher Herkunft. Dies soll nicht sagen, daß der Dichter mit Bewußtsein ein Atheist war, aber der christliche Gott spielt in seinem Weltdrama jedenfalls keine eingreifende und entscheidende Rolle mehr. Der Gott des Himmels ist ein Gott der Erde geworden, eine Verkörperung des sittlichen Ideals, welches die Lebensführung des Menschen bestimmt. Im allgemeinen ist der Dichter ein Agnostiker, der sich der Grenzen der menschlichen Erkenntnis bewußt ist, ein toleranter Geist, der um der Überlieferungen willen auch an den äußeren Formen des herrschenden Kirchentums festhält, ein echt humanistischer Ceremonienchrist. Zwischen Dante und Shakespeare gähnt eine ungeheure Kluft. Wohl trägt die Stirn beider dieselben Merkzeichen des Grüblertums, und auch der Brite geht der Erforschung der letzten Lebensrätsel inbrünstig nach und ringt nach fester Erkenntnis, aber sichtbare Götter, lebendige, persönliche Götter üben keine Herrschaft mehr bei diesem aus. Seine Religion beschränkt sich auf den Menschen und die Natur. Diese bilden die große Achse, um welche sich die Dichtung bewegt.

Die Psychologie des Dichters ist darin echte Renaissancepsychologie, daß sie in der Leidenschaft das Eigentlichste und Wesentlichste des Menschen erblickt; das Ich lebt sich in ihr am völligsten aus. Dem Glauben an die allbezwingende Macht und Herrlichkeit der Leidenschaft ist Shakespeare immer treu geblieben, und auch, als die kühlere und kritischere Natur des

Nordens in ihm zu Durchbruch kam, steht er noch immer voll künstlerischen Entzückens in ihrem Anblick versunken. In ihrer Furchtbarkeit gewinnt sie für ihn an wildem Reiz und Schönheit. Ein tolles Gewitter, das am Himmel hinrast, lodernde Blitze durch die Nacht schleudert, mit krachenden Donnern die Erde erschüttert, verheerend, zerstörend, zerschmetternd dahinschreitet: dieses Schauspiel hat für ihn nie an gewaltiger Erhabenheit verloren. In seinem Genuß versunken genoß er die schönsten Augenblicke seines Lebens. Wie sich dem naiv-religiösen Menschen Gott stets am erhabensten und gewaltigsten, zur Anbetung zwingendsten im Gewitter offenbart, so offenbart sich dem Renaissancejahrhundert der Mensch am erhabensten im Gewitter der Leidenschaft. Die Verehrung der Leidenschaft wird ihm zu einem Stück Religion. Denn der vergötterte Mensch ist es, der von ihr ergriffen, seine höchste Gewalt, all seine Macht und Kraft entfaltet. Er vernichtet und zerstört, er stürzt sich in den Tod, — aber die Bewunderung gehört ihm, selbst wenn er nur zerstört und vernichtet. Auch Richard III. verkündet die Kraft des Menschen. Und Kraft ist an und für sich ein Ideal, dieser Zeit eines der höchsten Ideale. Kraft ist Konzentration, die völlige Hingabe des Menschen an ein einziges Wollen. Welches der drei Kästchen der Porzia enthält das beglückende Bild, das den werbenden Liebhabern Herz und Hand der Schönen sichert? Der echte Sproß unserer Zeit, der Bekenner einer sittlichen, das Irdische bewegenden Weltordnung, müßte nach dem silbernen Kästchen greifen: „Wer mich erwählt, erlangt, was er verdient", denn „dem Verdienste seine Krone"; Bassanio aber hält's mit dem Spruche der Kraft, des auf sich selbst trotzenden Ichs, „das sein Alles daran wagt" und trägt den Siegespreis davon. Das Allesdaranwagen, die Vereinigung des Fühlens und Wollens in einen Punkt, das ganz und gar einseitige in einem einzigen Drange aufgehende Gefühl, die Leidenschaft; das ist bei Shakespeare ein grundlegendes Kriterium der Größe. Die moralische und sittliche Wertschätzung tritt wie bei den Italienern, wie bei Marlowe dagegen zunächst noch zurück. Sie spielt in den ersten Jahren des Schaffens keine entscheidende Rolle. Es kümmert den Dichter noch weniger, worauf und wohin die Leidenschaft gerichtet ist. Genug, daß sie Leidenschaft ist, den Menschen in der Fülle seiner Kraft und Macht, den Titaniden am herrlichsten und mächtigsten offenbart. Leidenschaft ist Schönheit. Sie gilt es zu beobachten und zu schildern, zu zergliedern und in alle Ursachen, Regungen und Wirkungen hinein zu verfolgen, in allen Formen und Gestalten abzubilden. Die Liebe als Leidenschaft, — die Eifersucht, die Rache, die Ruhmbegierde, die Herrschsucht, der Ehrgeiz, das Machtverlangen, die Sinnlichkeit, die grobe Genußgier als Leidenschaft! Die Leidenschaft des Mannes, die Leidenschaft des Weibes. Die aktive, die passive Leidenschaft. Leidenschaftliche Naturen sind auch Desdemona, Ophelia und Cordelia, von einer großen elementaren Einseitigkeit und

Alleinzigkeit des Gefühlslebens, unverrückbar in ihrer Kraft, zu dulden und zu leiden, zu entschuldigen und zu verzeihen, geduldig zu lieben und geduldig zu sterben. Die Shakespeare'schen Menschen sind Charaktere im eigentlichsten Sinne des Wortes, aus einem Guß, Eisennaturen, mit Nerven aus Stahl geflochten, von ungeheurer, in einem Punkt gesammelter Kraft, die genau wissen, was sie wollen, und in jedem Augenblick ihr ganzes Sein auf das eine Ziel hin gespannt haben. Im innersten Grunde kennen sie keine inneren Zwiespälte und Widersprüche, Steigerungen, doch keine eigentlichen Verwandelungen und Entwickelungen. Sie können zerschmettert und zerbrochen werden, aber sie können sich nicht biegen. Die Shakespeare'sche Psychologie blickt zum erstenmal wieder tiefer in das Innenleben des Menschen hin, empfindet zum erstenmal die reine und große Freude, allein dieses zu enträtseln und es in seiner ganzen Unmittelbarkeit und Naturwirklichkeit darzustellen. Sie erblickt daher vor allem das, was beim ersten Anschauen am unmittelbarsten, am deutlichsten, am gewaltsamsten sich aufdrängt: die Welt der Leidenschaften. Sie hat noch einiges Grobes an sich, Hartes und Einseitiges. Sie kennt im allgemeinen noch nicht das Differenzierte des Nervenlebens, das jeden Augenblick Anderssein der menschlichen Seele, noch immer mehr die starren Extreme, das Gefühl auf seiner Höhe, im vollen Ausbruch seiner Gewalt, als die sanften, unmerklichen Übergänge, die Zersplitterungen und Widersprüche. Der Kampf ist vorwiegend nach außen hin gerichtet, weniger nach innen hin, der Widerstand kommt mehr aus der Welt her, von den anderen als aus dem eigenen Ich. Aber der Dichter lebte auch in einer Welt, deren Menschen ganz anders aus einem Guß waren als die Menschen von heute, widerstandskräftiger und in sich geeinigter, viel mehr Thaten- als Gedankenmenschen. Shakespeare ist der geistigste, der tiefste und intelligenteste Dichter der Renaissanceperiode. Doch ist und bleibt er auch das Kind seiner Zeit. Auch bei ihm steht das Sinnliche voran, und das Geistige kommt immerhin nur in zweiter Linie, die Leidenschaft überwiegt die Reflexion, der Thatenmensch mit seinen groberen Trieben nach Weltherrschaft, nach äußerem Ansehen und nach Macht tritt ganz anders deutlich hervor als der feiner gebaute, nach idealeren Zielen ausschauende Gedanken- und Geistesmensch.

Eine, freilich und leider nur in den knappsten Umrissen gehaltene, Darstellung des Shakespeare'schen Entwickelungsganges muß dieses noch um einiges näher erläutern und die allernotwendigsten Schattierungen in das Urteil hineintragen. Einige Notizen über den äußeren Lebensgang seien damit verknüpft. Mehr als dürftige Notizen sind uns nicht erhalten, und sie tragen so gut wie nichts zur Erklärung seines geistigen Schaffens bei. Daher konnte auch in neuerer Zeit eine Shakespeare-Frage nach der anderen auftauchen und die Shakespeare-Forschung recht eigentlich erst in großen Fluß bringen. Gewiß giebt es hier der Dunkelheiten in Hülle und Fülle.

Voran steht da die Untersuchung nach der Originalität des Dichters: in welchem Grade die unter seinem Namen gehenden Dichtungen sein Eigentum sind, wie vieles und wie großes auf seine Kosten kommt und wie vieles und großes auf frühere und zeitgenössische Dramatiker, deren Werke er um- und neu bearbeitete und für die Bühne einrichtete. Allem Anscheine nach hat er das in stärkerem Maße gethan, als bisher angenommen wurde. Augenblicklich ist vielfach die Neigung vorhanden, dem „ungelehrten“ und „ungebildeten“ Schauspieler William Shakespeare, der als der große Dichter galt und gilt, die geistigen Fähigkeiten zu einem so großen dichterischen Schaffen abzusprechen. Am bekanntesten wurde die Bacon-Hypothese, welche die Urheberschaft der unter Shakespeare's Namen gehenden Dramen Bacon von Verulam, dem Verfasser des „Novum organon“, zuschreiben will. Sie baut allzuviel auf philiströser Überschätzung äußerer Schulgelehrsamkeit auf, als daß sie überzeugend wirken könnte, und nimmt vielfach ihre Zuflucht zu Beweismitteln, welche zum Teil die Sache der Lächerlichkeit aussetzen. Über allerhand Vermutungen ist die Sache nicht hinausgediehen, und wie die Shakespeare-Frage heute steht, müssen wir diesen Schauspieler Shakespeare noch immer für den großen Dichter aller Dichter ansehen und nicht nur für einen Regisseur und Bühnenbearbeiter, der sich die Werke eines oder verschiedener echter Shakespeares aneignete.

Er wurde im Jahre 1564 zu Stratford am Avon als Sohn eines wohlhabenden und angesehenen Bürgers geboren, am 23. April alten Stils, 5. Mai neueren Stils getauft und besuchte die Lateinschule seiner Vaterstadt, die er, vielleicht 14 Jahre alt, verließ, um nach der Überlieferung dem Vater im Geschäft zu helfen oder sich sonstwie praktisch zu beschäftigen. 19 Jahre alt, verheiratete er sich mit der um 7 Jahre älteren Anna Hathaway. Großes Glück und volle Befriedigung hat er wohl nicht in dieser Ehe gefunden, doch bewies er sich als ein Mann, der seinen einmal übernommenen Verpflichtungen nachkam. Auch die Vermögensverhältnisse des Vaters gingen sehr zurück und Geldsorgen aller Art, auch Wilddiebereien, deren sich, alten Erzählungen zufolge, der Dichter schuldig gemacht haben soll, veranlaßten ihn, mit Zurücklassung seiner Gattin und dreier Kinder bald nach 1585 nach London zu gehen und sich dort als Schauspieler dem Theater zuzuwenden. 1592 spielt der Name Shakespeare schon unter denen der zeitgenössischen Dramatiker eine Rolle. Der sterbende Greene greift ihn in seinem moralischen Katzenjammer-Pamphlet: „Ein Groschen Einsicht, erkauft mit einer Million Reue“ an und warnt seine Freunde Marlowe,



Zimmer in Shakespeare's Geburtshaus in Stratford, in dem der Dichter geboren wurde.

Lodge und Peele zur Vorsicht „gegen die mit unseren Federn geschmückte Krähe", gegen das „Tigerherz, gehüllt in Komödianten-Haut", gegen den Alles-Könner, der sich für den einzigen shake-scene (Bühnenerschütterer) hält. Der Dramatiker Chettle aber nahm des Angegriffenen Partei und trat für den Menschen, wie für den Dichter und Schauspieler ein; er nennt ihn „ausgezeichnet in seinem Berufe". 1534 erscheint Shakespeare als Mitglied der hervorragendsten Schauspielertruppe des damaligen London, der Lord-Kämmerer-Truppe, an deren Spitze der bedeutendste Schauspieler der Zeit, Richard Burbadge, stand. Vielleicht hat er ihr von Anfang an angehört. Zu seinen Mitspielern gehörten u. a. noch Cuthbert Burbadge, der Bruder Richards, und der vortreffliche Komiker William Kempe. Ihre Vorstellungen gab die Gesellschaft in einem eigenen Theater, in der „Rose" auf dem Südufer der Themse, unweit der Southwarkbrücke, in dem sie seit 1592 bestimmt nachzuweisen ist.



Shakespeare's Geburtshaus
im Jahre 1769.
Diese älteste uns erhaltene Darstellung des Geburtshauses erschien zuerst Juli 1769 in Gentlemans Magazine.

In Shakespeare's ersten Dramen prägt sich noch keineswegs eine starke Besonderheitsnatur und eine große Ichkunst aus. Aber wohl der lebendige, objektive Drang des Dichters und seine Richtung auf eine breite Universalität des Schaffens. Er ist noch wesentlich Eklekticist und zugleich auch der Schauspieler-Bühnendichter, der vor allem wirksame Rollen schaffen will und auf Theaterwirkungen ausgeht. Seine Leichtbeweglichkeit und die Veränderlichkeit seines Stils haben etwas Verblüffendes an sich, und man glaubt, nicht einen, sondern zwei, drei Dichter vor sich zu sehen. Der eine ist eine Marlowe-Natur, ganz erfüllt von der Freude am Erhabenen, am Furchtbaren, am Schrecklichen und am Gräßlichen. Die Phantasie, trunken von Blut- und Mordvorstellungen, ergeht sich in wilden, leidenschaftlichen und oft schwulstig-bombastischen Reden. Marlowe's Einwirkungen, Marlowe's Weltanschauung läßt sich nicht verkennen. Dem Machiavelli'schen Ideal von dem Recht des Starken, dem alles erlaubt ist, giebt auch Shakespeare Ausdruck. Wohl geht der Verbrecher zu Grunde, aber seine Größe bleibt bestehen, die Freude der Phantasie an seiner wilden Kühnheit, an seiner Dämonie, an der rücksichtslosen Ichsucht und der unbarmherzigen Kraft, sich durchzusetzen, beherrscht das künstlerische Gebilde. Und es ist nicht viel anders als eine derbe, plumpe Volksmoral, eine Herkömmlichkeit, ein letztes Unverständnis des feineren und originelleren Gedankenganges des Italieners, welche in der Schilderung von dem schrecklichen Ende eines Tamerlan (2. Teil) oder eines Richard III. bei Marlowe und bei Shakespeare schließlich durchbrechen. Buntbewegtheit der Handlung, mehr äußere

Geschehnisse als innerliche, seelische Verknüpfung und Entwickelung, eine Charakteristik der groben und scharfen Umrisse, der Verzerrungen, eine lärmende Deklamation, ein billiges, auf derben Geschmack berechnetes, patriotisches Pathos! Aber durchblitzend und echte Genialität offenbarend, Unmittelbarkeit des Gefühlslebens und wahrer Ausdruck heftigster Leidenschaft. So derb die Charakteristik ist, so zeigt sie doch viel innere Geschlossenheit, die nur dem wirklichen Dichter zu Gebote steht. Die Einbildungskraft ist erfüllt von großartigen, kühnen Vorstellungen, die vielleicht das Mögliche überschreiten, die überspannt sein mögen, wie bei Marlowe die Werbung und das Verhältnis Tamerlans zu Zenokrate, bei Shakespeare die Werbung Richards III. um Anna, — aber die ganze Verwegenheit jedes großen Künstlers fühlen lassen. Dieser Marlowe-Shakespeare dichtet den „Titus Andronikus“, die drei Teile „Heinrichs VI.“ und steigt höher herauf bis zu Richard III.

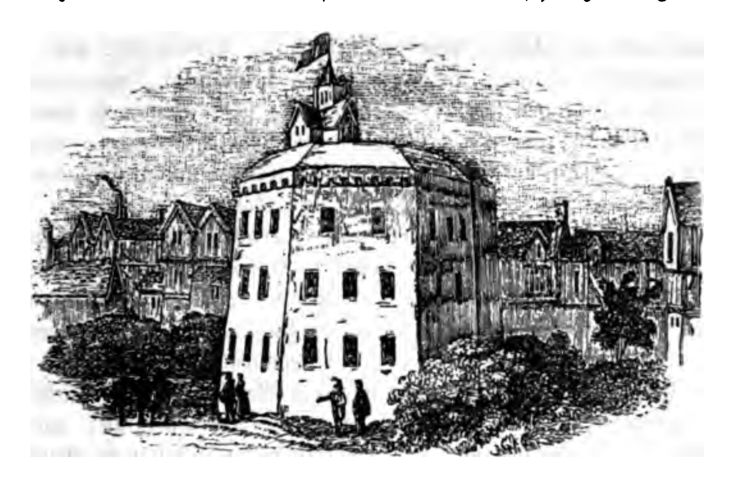
Eine ganz andere Natur gelangt in den ersten Lustspielen zum Ausdruck: in der „verlorenen Liebesmüh'“, der „Komödie der Irrungen“, „den beiden Edlen von Verona“ und in neuer Entfaltung im „Sommernachtstraum“, welch letztere Dichtung unter den Lustspielen bedeutet, was Richard III. unter den Tragödien: den Abschluß der Lehrjahre. Da ist so nichts von Kraftgenialität, noch von gärendem Sturm und Drang zu merken. Man sieht dafür einen gefälligen, eleganten Akademiker vor sich, der Aristokratie und Salonpublikum vor Augen sieht und dem Volk den Rücken zugewandt hat, das Internationale dem Nationalen vorzieht. Er schreibt am Studiertische und zieht seine Begeisterung aus Büchern. Die Gestalten haben etwas Frostiges und Abstraktes, wie Gestalten, die mehr der Lektüre als dem Leben entstammen. Ein Dichter, der ungefähr zu gleicher Zeit einen „Titus Andronikus“ und eine „verlorene Liebesmüh'“ schreibt, scheint fast ohne alle Eigenpersönlichkeit zu sein, so schroff stoßen hier die Gegensätze und Widersprüche aufeinander. Dort als Meister und Führer der wilde, schreckliche Marlowe, hier der höfische, zierliche und schäferliche John Lily. Dort der Drang nach starker Handlung, nach vielen Geschehnissen, hier so gut wie gar keine Handlung, — ein reines Dialogstück, eine Übung im Wort- und Rededrechseln, eine bloße Formspielerei. Das Empfindungs- und Gefühlsleben zeigt sich in allen diesen Lustspielen schwach entwickelt, und nur in den „beiden Edlen von Verona“ bricht ein seelischerer Ton hervor. Der Dichter kommt aus der Schule der Plautinischen Komödie und der zeitgenössischen, italienischen Lustspieldichter. Alles trägt an ihm mehr romanisches als germanisches Wesen, ein vorwiegend formalistisches und äußerliches Gepräge. Die schwache und unbedeutende Charakteristik steht weit hinter der Intrigue zurück, Intrigue und Handlung bedeuten weniger als der Dialog, als das Spiel der Worte und Redefiguren. Erst im „Sommernachtstraum“ regen sich heimisch-nationalere und volkstümlichere Stimmungen.

Seit 1594 und 1595 scheinen sich die äußeren Verhältnisse Shakespeare's, der allem Anschein nach als Habenichts in London angelangt war, wesentlich verbessert zu haben. Er verkehrt in freundschaftlicher Weise mit Mitgliedern des hohen Adels, unterstützt den Vater, kauft 1597 in seiner Geburtsstadt Stratford das größte und vornehmste Haus dortselbst und genießt bei den Stratfordern um seines Wohlstandes willen des höchsten Ansehens. Er leiht Geld auf Pfänder aus und zeigt sich überhaupt für einen Dichter in derartigen Angelegenheiten merkwürdig gut beschlagen. Ende 1598 oder Anfang 1599 erbaut Richard Burbadge das Globustheater, das alle bisherigen Theater übertraf und wohin nun auch die Shakespeare'sche Muse übersiedelte.

Der Verkehr mit der aristokratischen Welt mag ihn einige Zeit lang verlockt haben. Er paßt sich deren Geschmack an und wendet sich der „höheren Dichtung" zu, die damals erst litterarisch-gesellschaftsfähig machte, der italianisierenden und antikisierenden höfischen Modedichtung der Schule Spensers. Er veröffentlicht zwei epische Dichtungen: „Venus und Adonis" und „Lucrezia" und fängt an im Geschmack der Zeit Sonette zu dichten. Er macht mit ihnen Aufsehen und verdankt ihnen seinen ersten, großen Erfolg. Glücklicherweise aber wird er darum nicht dem von den Gelehrten und höfischen Poeten verachteten volkstümlichen Drama untreu. In den aristokratischen Kreisen spielte der Dichter doch nur die Rolle eines Geduldeten, ganz anders frei und ungezwungen konnte er sich unter seinesgleichen, unter den Schauspielern und Dramatikern bewegen, in der frischen, gesunden und kräftigen Luft, die damals in deren Verkehr wehte. Dem Umgang mit dem rüstigsten aller Zecher, Ben Jonson, und anderen geistesstarken Männern verdankte er gewiß geistigere Anregungen. Ging es auch in den Theaterkneipen, in der „Meermaid" und in der „Teufelstaverne" manchmal toll zu, wie in den Fallstaffscenen „Heinrichs IV.", so war doch mehr als ein Prinz Heinz unter diesen frohen Gesellen, und an Ernst und Tiefe der Gespräche wird es schon nicht gefehlt haben. Hier atmete alles gesunde und kernige Sinnlichkeit und Natürlichkeit.

Gesunde Sinnlichkeit und Natürlichkeit beherrschen auch das Shakespeare'sche Drama in dieser Zeit, eine gewisse Frohheit und Behaglichkeit breitet sich über ihm aus und eine ausgeglichene Stimmung, erwachsend aus einer welt- und lebensfreudigen inneren Zufriedenheit. Die künstlerische Eigenart seiner Natur ringt sich vollkommen durch. Sein tiefster und innerster Drang nach der reinen Erkenntnis des Lebens und der Natur tritt rein und mächtig hervor. Der Dichter entzieht sich dem Einfluß fremder Muster und wendet sich der inbrünstigen, unmittelbaren Beobachtung der Natur und des Lebens und der Wirklichkeit zu. Er blickt sie nicht mehr mit den Augen Marlowe's an, sondern mit seinen eigenen Sinnen, die schärfer die Realität der Dinge aufnehmen, so daß die Phantasievorstellung eine reichere

und deutlichere wird und nicht mehr, wie bei Marlowe, zu formloseren, verzerrteren, über das Wirkliche phantastisch hinaus gesteigerten Gestalten gelangt. Die unklarere Einbildungskraft Marlowe's verallgemeinert, die klarere Shakespeare's individualisiert. Der Dichter hat jenen Boden des Alltäglichen gewonnen, von dem er zu dem Gewaltigsten und Mächtigsten emporsteigen kann, ohne das Wahrscheinliche und Natürliche unter dem Boden zu verlieren. Das Große und Starke verschmilzt innig mit dem



Äußere Ansicht des Globe-Theaters in London.

Nach einer alten Zeichnung. (S. Bormann. Das Shakespeare-Geheimnis.)

Stehende Theater, unseren heutigen Kunstreiterbuden ähnlich, Holzbauten, mit Stroh und Schilf bedeckt, kamen erst seit 1570 etwa in Aufnahme. Zu Shakespeare's Zeit gab es bereits mehrere Schauspielerhäuser in London, so das 1575 oder 1576 erbaute Blackfriarstheater, das „Theatre“, welches von 1576—1598/99 bestand und von James Burbadge, dem Vater der beiden Schauspieler Richard und Cuthbert Burbadge, erbaut worden war, „der Vorhang“, zuerst 1577 erwähnt, das Swan-Theater und das Globustheater auf dem Südufer der Themse, welch letztere zum Teil aus dem Material des niedergerissenen „Theatre“ erbaut und um seiner rundlichen Form willen Globus genannt wurde. An Gediegenheit des Materials übertraf es alle früheren Bauten; es war ein Holzbau in drei Stockwerken, je 12, 11 und 9 Fuß hoch. Nur der 1 Fuß über die Erde ragende Unterbau bestand aus Mauerwerk. Die Bühne war von einem Ziegeldach mit Bleirinnen überdeckt, während der Mittelraum für die Zuschauer, unser heutiges Parkett oder Parterre, unbedeckt war. Obenauf das Häuschen für den Trompeter, der den Anfang der Vorstellung verkündete und durch sein Blasen die Zuschauer herbeirief. Das von den Brüdern Burbadge erbaute Globus-Theater war die Heimstätte der Shakespeare'schen Dramen. Die Schauspieler vereinigten sich damals zu Gesellschaften, die zumeist, nominell wenigstens in den Dienst eines vornehmen Herrn traten und nach ihm sich benannten. Eine feste Einnahme floß ihnen aus diesem Verhältnis nicht zu, nur gelegentlich wurden sie bezahlt, wenn sie eine Vorstellung im Hause ihres Beschützers gegeben hatten. Alle Verwaltungs- und Finanzgeschäfte wurden von der Truppe selbst erledigt. Die Einnahmen fielen nicht an einen Direktor, sondern an die Truppe insgesamt oder doch an die Vereinigung der Hauptdarsteller, die als Unternehmer auftraten. Um 1590 etwa galten als vornehmste Truppen die „Diener der Königin“ und die „Diener des Admirals“, welche vorzugsweise die Vorstellungen bei Hofe geben durften und im Besitz des „Theaters“ und des „Vorhanges“ waren. Seit demselben Jahre aber fängt eine andere Truppe an, ihnen den Rang streitig zu machen, deren Hauptdarsteller die Brüder Burbadge waren und der auch Shakespeare (vielleicht ausschließlich) angehört hat. Sie stand zuerst im Dienste des Grafen Leicester, von 1589—94 in dem des Lord Strange, dann des Lord Derby, des Lord Kämmerer 1594—96 und 1597—1603, zwischendurch des Lord Hunsdom und wurde von Jakob I. zur Truppe der Schauspieler des Königs erhoben.

Häuslichen und Intimen, allerhand kleine Einzelzüge machen das Charakterbild reicher und vertraulicher und verwischen die ehemalige Härte der Umrißlinien. Schlicht und ungezwungen bewegen sich die Könige und Helden, und die idealste Gestalt unter den Königen Shakespeare's, Heinrich V., der hoheitsvollste aller Herrscher, zecht als Prinz Heinz wacker mit Falstaff und seinen Kumpanen in einer niederen Schenke. Der heißblütige Percy, der Ritter ohne Furcht und Tadel, zankt und neckt sich mit seinem Käthchen. Selbst die Handlungsweise eines Shylocks, der noch am meisten groteske Züge trägt und am nächsten dem ungeheuerlichen Richard III. steht, wird schärfer motiviert und trägt ein ganz anderes menschliches Gepräge als der Marlowe'sche „Jude von Malta". Shakespeare steht nicht mehr staunend, phantastisch berauscht vor seinen Gestalten wie Marlowe, sondern sucht sie menschlich zu verstehen und zu begreifen. Dem Ernsten und dem Pathetischen weiß er einen feinen Humor und auch eine Komik abzugewinnen, dem Humoristischen und dem Komischen verleiht er ernstere Züge. Keine strenge Grenze scheidet mehr das Tragische von dem Humoristischen, das Erhabene von dem Alltäglichen, — sie stehen nicht nur in derselben Dichtung nebeneinander, sondern durchdringen sich gegenseitig und lösen sich ineinander auf. Shakespeare wird in dieser Periode der beobachtende, die Welt mit allen Organen in sich auftrinkende, gestaltungsfrohe Realist. Aber er sieht dem Treiben draußen nicht wie ein Ariost zu, als einem Schauspiel, das nur seinem Künstlerauge geboten wird. Das sind vielmehr wirkliche Menschen, deren Tragödien und Komödien sich vor ihm abspielen, Menschen, wie er selber einer ist. Der Schmerz, der jenen droht, droht auch ihm, und was ihnen zum Glück ausschlägt, wird auch für ihn dieselben Früchte tragen. All ihrem Handeln und Treiben entnimmt er große Lehren, wie er sein eigenes Leben einrichten soll und sich hier auf Erden behaupten kann. Er bildet sich eine Weltanschauung und eine Moral, die ein Eigenartsgepräge tragen und unmittelbar in seine Dichtung hineinfließen. Ein tieferes, vergrübelteres Wesen tritt in dieser Zeit bei ihm nicht hervor, mehr ein auf das Praktische und Thätige gerichteter Geist, der mit dem eines Machiavelli, Morus und Montaigne Ähnlichkeit hat, ein Geist der Lebensklugheit und Welterfahrung. Hart stoßen in dem engen Erdenkerker Menschen und Dinge aufeinander, das Interesse und die Leidenschaft des einen geraten in Widerstreit mit denen des anderen, und was der eine gewinnt, muß der andere verlieren. Jeden lockt die Lust der Erde, Liebe, Reichtum, Ehre, Ruhm und Macht, doch der heißeste Kampf entbrennt um die Herrscherkrone. Der Sieg fällt der virtus, der Tüchtigkeit zu, dem Kühnen, dem Tapferen und Starken, dem Klugen und Geschickten. Bei dieser Erkenntnis beruhigt sich der Dichter einstweilen. Er sieht die Welt nicht unvernünftig geordnet und trägt selber in sich das Verlangen, die Lust der Erde fröhlich auszukosten. Ein gewisser Optimismus tritt in dieser Zeit hervor, und seine



Innere Ansicht eines Londoner Volkstheaters (des Swan-Theaters),

nach einer von dem holländischen Reisenden Johannes de Witt 1596 angefertigten in Utrecht befindlichen Handzeichnung. (Nach dem Werkchen von K. Th. Gaedertz. Zur Kenntnis der altenglischen Bühne, Bremen 1888, in welchem zuerst diese älteste authentische, für die Kenntnis der Shakespeare-Bühne wichtigste Zeichnung mitgeteilt worden ist.) Wie man sieht, sind nur die Logen oder Gallerien und ein Teil der Bühne, die Hinterbühne, bedeckt, während der andere Teil der weit ausladenden, fast bis in die Mitte des Parketts hineinreichenden, auf starken Pfosten ruhenden Bühne, sowie der Parkettraum unter freiem Himmel lagen. Hinter der Bühne die Ankleideräume der Schauspieler, die durch zwei Thüren mit der Bühne in Verbindung standen, eine zum Aufgehen, die andere zum Abtreten der Personen. Coulissen und Dekorationen kannte das englische Volkstheater nicht, Ortswechsel u. ähnl. wurde oft nur durch Zeichen angedeutet. Beweglich war zuweilen nur der Hintergrund der zweiten kleineren, sich rückwärts aufbauenden Bühne (auf der obigen Darstellung fehlt diese), auf welcher z. B. das Schauspiel im „Hamlet" dargestellt wurde. Diese Hinterbühne trennte häufig ein Vorhang von der Vorderbühne. Wenn auf dieser letzteren eine Scene zu Ende gespielt, ging der Vorhang auseinander, und eine neue Scene hub auf der Hinterbühne an. Einen wichtigen Bestandteil der scenischen Einrichtung bildete dann noch der gleichfalls auf der obigen Zeichnung fehlende „Balkon", der über der Hinterbühne lag, ein etwa 8—9 Fuß hohes Gerüst, der bald einen Berg, bald einen Turm darstellen sollte. Von ihm herab sprach z. B. der Wächter im Makbeth seinen Morgenspruch. Schauspielerinnen gab es bekanntlich zu Shakespeare's Zeit noch nicht: die weiblichen Rollen wurden von jungen Männern dargestellt. Die Vorstellungen begannen um 8 Uhr nachmittags. Auch Frauen aus allen Gesellschaftskreisen besuchten das Theater, und es ist eine alte Fabel, daß anständige Frauen gar nicht oder nur in Masken ins Theater gegangen seien.

Auffassung des Menschen hat etwas Liebenswürdiges und Gütiges an sich. Die Freude an ihm wiegt vor, die Freude an seiner Lebensfrische und Daseinslust, an seiner Keckheit und Unverfrorenheit, mit der er sich oft durchschlagen muß, an seiner Sinnlichkeit und seiner Klugheit, seiner Stärke und Tapferkeit. Abneigung hegt er gegen das Sauertöpfische und Kopfhängerische, und ironisch verspottet er die unsinnlichen Geister, welche auf die Lust des Lebens und der Liebe glauben verzichten zu können und die Entsagung und Weltflucht predigen. Der Individualismus in seiner tieferen und edleren germanischen Ausprägung tritt dem egoistischen Individualismus, wie er von Italien her verkündet wurde, klarer und bestimmter entgegen. Auch der Mord aus Staatsklugheit findet an ihm keinen Verteidiger. Heilig sei das Recht und das Leben des anderen, verhaßt alle Willkürlichkeit, alle Grausamkeit und Brutalität, alles Rohe und pöbelhaft Tierische. Der große und edle Mensch Shakespeare's ist der Hilfreiche, der den Kampf des Lebens zu mildern sucht, die Rechte des anderen anerkennt und mit ihm sich verbündet, nicht die Feindschaft, sondern die Freundschaft und die Güte begründen will.

In diesen Jahren vollendet der Dichter seine Königsdramen, den Cyklus seiner englischen Historien: „Richard II." erscheinen und „König Johann", die beiden Teile von „Heinrich IV." und „Heinrich V." Als später Nachzügler kommt das überhaupt letzte, mißlungene Werk Shakespeare's, „Heinrich VIII." Machiavelli und Guicciardini in Italien und August de Thou in Frankreich hatten die Geschichtsschreibung über die bloße chronikalische Aneinanderreihung von Thatsachen und Begebenheiten hinausgeführt und die Dinge in ihren Zusammenhängen rein menschlich und irdisch verstehen gelehrt. Den gleichen Charakter trägt die Shakespeare'sche Geschichtsdichtung. Sie sucht nach den Ursachen von Niedergang und Sturz, von Erhebung und Sieg der Könige und Völker und ist voll politischer Weisheit, Klugheit und Erfahrung, wie Machiavelli's Buch vom Fürsten. Freilich darf man von dem Dichter nur eine Geschichtsauffassung erwarten, wie sie das 16. Jahrhundert geben konnte, nicht die vertieften Erkenntnisse unserer Zeit. Noch thun wir in die wirtschaftlichen und sozialen Zustände gar keinen Einblick, noch spielen sie nicht die geringste Rolle, vielmehr stellt Shakespeare als echter Jünger der Renaissance noch den Principe, den Krieger und Staatsmann als eigentlich treibende Kraft in den Mittelpunkt der Ereignisse. Auch das Geschichtsdrama ist in erster Reihe ein Charakterdrama. Einzelmenschen sind es, welche die Geschichte machen und das Schicksal der Völker in den Händen halten. Wie im Turniere stoßen sie aufeinander, nur daß nicht mehr die bloße körperliche Stärke und Gewandtheit entscheidet, sondern die innere Tüchtigkeit. Richard II. geht an seiner Verblendung und Schwäche zu Grunde, an dem mittelalterlichen hochmütigen Traum von seinem Gottesgnadentum. Statt der Wirklichkeit ins Auge zu schauen, spinnt er sich in

allerhand Mysticismus hinein und glaubt an Wunder und große Zeichen: Engel würden vom Himmel herniedersteigen, um die Aufrührer niederzuschmettern und das Verbrechen der Majestätsbeleidigung, die eins ist mit Gotteslästerung, zu rächen. Er ist eine leichte Beute in der Hand des rücksichtslosen Realpolitikers Bolingbroke.

„Romeo und Julie“, das Meisterwerk dieser Periode, gelangte 1597 zum erstenmale im Druck an die Öffentlichkeit. Und zum erstenmale entfaltet der Dichter in diesem Triumphgesang von der Liebe der Geschlechter zu einander das Tiefste und Gewaltigste und das Eigentlichste, was er der Welt zu geben hatte: seine große Kunst in der Darstellung des zur höchsten Leidenschaft gesteigerten Gefühlslebens, wie sie in dieser Fülle und Reichhaltigkeit, in dieser Schärfe und Naturwahrheit die Poesie bis dahin noch nicht kennen gelernt hatte. In dem rein Künstlerischen, in der Gestaltung der Innenzustände des von der sinnlichen Liebe erregten Menschen liegt der ganze Wert und das Wesen dieses Kunstwerkes eingeschlossen. Keine andere Aufgabe kennt der Dichter als die Darstellung der trunken dahinschreitenden Erotik; wie jede Leidenschaft bei ihm, hat sie einen wilddämonischen Charakter, ist eine elementare Naturgewalt, welche den Menschen alles andere vergessen läßt, was nicht ihrer Befriedigung dient. Der mächtige Drang nach der Vereinigung läßt ihn auch gegen die Schrecken des Todes gleichgiltig werden. Die Leidenschaft macht ihn zum Heroen, zum Triumphator über Leben und Sterben und zum Sieger über das Schicksal. Nichts ist herrlicher, denn nichts ist größer und mächtiger als der in ihren Feuern einherschreitende Mensch. Ihr hingegeben, fühlt er die ganze Wonne, ein Ich zu sein, genießt er das Eigentliche der Erdenlust. Die ganze Weltfreude, die an das Irdische mit tausend Organen sich anklammernde Weisheit, die frei entfaltete Sinnlichkeit und Natürlichkeit des orgiastischen und bakchantischen Renaissancemenschen offenbart sich in reinster Gestalt in „Romeo und Julie“. Und der Dichter ist selbst der trunkene Bakchant. Nichts will er in diesem Werke, als alle Wonnen und Gluten des Liebesrausches auskosten. Unser moralisierendes, realistisch-tendenziöses Zeitalter, das sich seit den dreißiger Jahren dem rein dichterischen Auffassungsvermögen wieder entfremdete und den Poeten vor allem nach seinen „Absichten“, „Überzeugungen“ und „Anschauungen“ beurteilt, hat auch in Shakespeare weit über Gebühr den Moralisten, den Sittenrichter, den Tendenzpoeten und Lehrdichter gefunden, als er wirklich in ihm steckt. Unserer Zeit gilt der Moralprediger, der „Dichter des Gewissens“ im Grunde vielfach mehr als der Künstler. Shakespeare ist aber viel zu sehr Agnostiker und sein Streben so vorwiegend auf das Erkennen gerichtet, daß die Beurteilung und Wertschätzung dagegen zurücktreten muß. Man erfaßt heute viel zu wenig den großen Unterschied zwischen einem Tendenz- und einem Weltanschauungsdichter, zwischen einem

denkenden und einem nachdenklichen Poeten. Shakespeare ist ein nachdenklicher, ein Weltanschauungsdichter, — von Haus aus eine Großnatur, welche nicht an der Oberflächlichkeit der Erscheinung haften bleibt, sondern in der Wesen Tiefe einzudringen sucht. Ohne solche Nachdenklichkeit giebt es keine wahrhafte, dichterische Größe. Aber der Dichter will nicht, wie ein Dante, in erster Linie bessern und bekehren, Ideen und Tendenzen zum Ausdruck bringen, sittliche Überzeugungen oder ähnliches, — sondern unmittelbar fließt sein geistiges Wesen, all seine Erkenntnis in seine Gestalten über, und wir können diese Erkenntnisse nur herauslösen, wie wir der Natur Gesetze ablauschen. So hoch man nun auch die persönliche Größe Shakespeare's stellen muß, so sehr wir in seiner Dichtung den tiefsten und umfassendsten Ausdruck des geistigen Lebens seiner Zeit bewundern, — so kann man sich doch andererseits nicht verhehlen, daß die Erkenntniswelt des 16. Jahrhunderts, an der unseren gemessen, noch viel Unfertiges und Ungeordnetes an sich trägt. Das Sinnliche überwiegt, wie schon bemerkt wurde, das Geistige. Und darum dürfen wir auch nicht in der Shakespeare'schen Dichtung den Ausdruck der höchsten Intelligenz finden wollen. Wir werden sehen, daß ihn gerade in der Gestaltung des geistigen Menschen Goethe überholt. Man hat oftmals Shakespeare als den Dichter der moralischen und sittlichen Weltordnung gefeiert; aber das läßt sich doch nur mit Einschränkungen behaupten. Man machte damit den Jünger des 16. Jahrhunderts zu einem Kinde des 19. Jahrhunderts, zum Schüler Kants, zu dem Verkünder einer Morallehre, die, wie keine andere, die Billigung und Anerkennung unseres Zeitalters gefunden hat, eines Zeitalters, das, unbefriedigt



AN

EXCELLENT

conceited Tragedie

O*F*

Romeo and Iuliet.

As it hath been often (with great applause) plaid publiquely, by the right Honourable the L. of *Hunsdon* his Seruants.



LONDON,

Printed by Iohn Danter.

1597.

Titelblatt der ersten, ohne Verfassernamen erschienenen Quarto-Ausgabe von Shakespeare's „Romeo und Julie" vom Jahre 1597.

Der Text dieser Ausgabe weicht bedeutend von dem der späteren Ausgaben (1599. 1609.) ab. (Nach Bormann. A. a. O.)

von allen religiösen Dogmen, seine Zuflucht zur Ethik nahm und den gerechten, den weisen, uranfänglichen, in sich selbst ruhenden Gott, den sie in der Religion entthront hatte, als Moral wieder in seine Herrschaftsrechte einsetzte. Aber der scheinbar ästhetische Begriff von der tragischen Schuld und Sühne, der in unserem Jahrhundert eine so große Rolle gespielt hat und im Grunde nichts ist als ein Moralbegriff, Ausdruck des Dogmas von der sittlichen Weltordnung, Ausdruck einer rein tendenziösen Kunstauffassung, zersplittert in tausend Stücke, gerade wenn man ihn an die Shakespeare'sche Dichtung anlegt. Die naturalistischere und wesentlich mechanische Weltanschauung des Dichters, welche bei ihm die wesentliche ist und bleibt, kommt mit am schärfsten und deutlichsten in der Romeo und Julie-Tragödie zum Ausdruck. In der Welt herrscht ein beständiges Spielen der Kräfte gegeneinander. Die stärkere Kraft siegt. Was aber in dieser Formel nicht aufgeht, bleibt übrig als Zufall, als Schicksal, als Glück oder Unglück. Der Untergang Romeo's und Juliens hat seine natürlichen Ursachen in den Verhältnissen, unter denen sie leben, in dem Zwiespalt der beiden Häuser Montecchi und Capuletti und in einer Reihe von Zufällen. Keinesfalls bedeutet er eine tragische Sühne für eine sittliche Verschuldung ihrerseits. Sie scheiden auch nicht als Besiegte, sondern als Sieger aus dieser Welt. Überhaupt darf man die Auffassung vom Tode, die in der neueren Dichtung herrscht, nicht einfach auf die Poesie Shakespeare's und der Renaissancezeit übertragen. Unserer Dichtung ist er eine Verurteilung und ein Strafgericht, ein Racheakt, der vernichtende Blitz des beleidigten „ewigen“ Moralgesetzes, bei Shakespeare zuerst einmal nichts als ein Naturakt und ein Elementarereignis, welches wahllos die Guten und Bösen trifft, Desdemona wie Jago. Für den daseinsfreudigen Sproß des Renaissancejahrhunderts besaß der Tod nicht das Schreckliche, was er für das unsinnlichere und leidenschaftslosere Geschlecht unseres Zeitalters an sich trägt, über dessen Freudenmählern ewig die Harpyien der Moral schweben und welchem das Sterben nur dann „erlaubt“ erscheint, wenn sich der Mensch des Todes „schuldig“ gemacht hat. Auch Shakespeare ist, wie den echtesten Kindern der Renaissance, der Tod die letzte Notwendigkeit des Lebens; man nimmt ihn hin wie Rabelais, ein skeptisches Lächeln um den Mund: „Gehen wir, das große Vielleicht aufzusuchen,“ geht ihm mit dem stolzen und festen Schritt eines Marlowe'schen Mortimer entgegen:

„Warum soll ich wohl jammern meines Falls?
Lebt, holde Fürstin, wohl, beweint mich nicht!
Der, diese Welt verachtend, wie ein Wand'rer
Nun neue Länder zu entdecken geht . .“

Man macht, wie der spanische picaro, im Anblick des Galgens eine humoristische Verbeugung oder. besiegt ihn, wie ihn „Romeo und Julie“ überwinden, die erst, indem sie sterben, das Wesentlichste und Tiefste ihres Ichs ausleben

und finden, was sie am leidenschaftlichsten gesucht haben: die höchste Entzückung und großartigste Vollendung des Liebesrausches, den Tod um der Liebe willen.

A

Pleasant Conceited

Historie, called The taming of a Shrew.

As it was sundry times acted by the Right honorable the Earle of Pembrook his seruants.



Printed at London by Peter Short and are to be sold by Cutbert Burbie, at his shop at the Royall Exchange.

1594.

Titelblatt der ersten Ausgabe der älteren, ohne Verfassernamen erschienenen Komödie „Zähmung der Widerspenstigen“.

Shakespeare's Lustspiel, welches nur eine Umarbeitung dieser älteren Dichtung ist, erschien zum erstenmal im Druck erst in der Folio-Ausgabe von 1623. Neuausgaben dieser älteren Komödie stammen aus den Jahren 1596 und 1607.

(Nach Bormann. A. a. O.)

Dann legt sich allmählich mehr und mehr ein dunkler Schatten über diese heitere, frohe und so wohlgeordnete Welt. Die Stimmung des Dichters wird galliger und bitterer, und kalte Ironie und scharfe Satire brechen in die Welt des Humors und der Komik hinein. Die Lippen des Narren wird bald ein Zug der Wehmut umspielen, Melancholie sein Antlitz überschatten, und die Schellen seiner Kappe überläuten das Bekenntnis, daß die Narrenweisheit zur tiefsten Weisheit geworden ist. Der Glaube an das ursprüngliche Gute in der Menschennatur, an den Sieg der Tüchtigkeit und der Kraft, an eine gewisse Vernunft in der natürlichen Ordnung der Dinge gerät ins Schwanken, pessimismusschwerer Gram wühlt sich in die Seele des Dichters, und tiefe Grüblerfalten graben sich in seine Stirn. Die Tragik konzentriert sich und nimmt einen furchtbaren Ernst an, der alle Lustspielelemente von sich stößt. Auch die Komödie dieser Jahre — „Was Ihr wollt“, die wahrscheinlich frühere Dichtung, noch weniger als die späteren „Ende gut, alles gut“ und „Maß für Maß“ — trägt zum Teil ein hartes und schwereres Gepräge, einen sittenrichterlichen und strengen Charakter. Die höfische Welt, welche, wie es scheint, den Dichter einige Zeit lang verlockt und umgarnt zu haben scheint, wird zu einer Welt der Falschheit und

Heuchelei, des Verrats und der Treulosigkeit. Ein sehr düsterer Tragödien-geist drängt in dieser Zeit alles andere in den Hintergrund, und der Dichter gelangt auf die Höhe seiner Vollendung.

Von persönlichen Schicksalen, welche diese innere Umwandelung hervor-gerufen haben können, wissen wir bei der großen Dürftigkeit der erhaltenen Notizen nichts. Gewöhnlich verweist man auf die Verschlimmerung der politischen Verhältnisse Englands in den letzten Lebensjahren der Elisabeth und der Folgezeit, die wachsende Unzufriedenheit des Volkes und die inneren Gärungen. Das lustige Alt-England stirbt ab, und der Puritanismus klopft an die Pforte. Man kann auch an den allgemeinen Geist der Reaktion denken, der durch ganz Europa dahingeht und den Dänenprinzen Hamlet in eine Zwiespältigkeit hineinstürzt, wie sie Torquato Tasso ins Irrenhaus geführt hatte. Aber den eigentlichen Schlüssel zum Verständnis jener inneren Umwandelung, die erst den eigentlichen großen Shakespeare erstehen ließ, besitzen wir damit natürlich nicht.

Der Gegensatz, in dem der germanische Individualismus von Anfang an zum romanischen stand, und der auch bei Shakespeare sehr bald zum Durchbruch kam, vertieft und verschärfert sich in dieser Zeit bei dem Dichter. Schwächer ist der Egoismus, stärker das Gemütsleben des Germanen, kräftiger daher seine Mitleidsfähigkeit, sein Bestreben nach dem Glück aller, während der Italiener das Glück des einzelnen, des Ichs, suchte. Dort demokratisch-kommunistische Ideale, hier das aristokratische Ideal Machia-velli's. Von Anfang an stand der heiteren südlichen Götterwelt die nor-dische düsterer, ernster und trauriger gegenüber, Gottheiten eines trüberen Himmels, eines kargeren Bodens, eines gesteigerten Lebenskampfes, der Unbilden einer rauheren Natur. Und wenn jene heiteren Olympier den Geist einer Rasse offenbaren, welche mehr geneigt ist, die Lust und Freude des Daseins zu behaupten, so spricht aus den nordischen Göttern zu uns die tragischer gestimmte Seele einer Rasse, welche tiefer, innerlicher und gewaltiger die Erkenntnis und das Gefühl des Leides der Welt ursprünglich in sich trägt. Und die grübelnde Einsamkeitsnatur des Germanen konnte nur dazu beitragen, dieses ursprüngliche Fühlen philosophisch zu begründen und es zu einem Gefühl eines allgemeinen Weltleides zu vertiefen und zu erweitern, — und damit den Gemüts- und Mitleidselementen neue Nahrung zuführen. So wurden die germanischen Länder die eigentliche Heimat der nachchristlichen Tragödie, die romanischen die Heimat der Komödie. Hinein-wachsend in sein Germanentum entfremdet sich Shakespeare den Idealen, wie sie von Italien herübergekommen waren, und die auch seine Seele mit all ihrem Zauber umstrickt hatten. Er giebt ihnen eine Umformung und nordisches Gepräge in viel höherem Maße als bisher. Er kritisiert, unter-sucht und vernichtet sie zum Teil. Der alte Kultus der Leidenschaft, wie ihn der Dichter in „Romeo“ und Julie“ und wie ihn früher Marlowe

gepflegt hatte, weicht, und nicht länger mehr erscheint der trunkene, von der Gewalt seiner Gefühle hingerissene Blindhinstürmende als der Vollmensch, als der Heros in dieser Welt der Kleinheit und Alltäglichkeit. In der Leidenschaft wächst nicht, sondern sinkt die Kraft des Menschen; er verliert Überlegung und Urteilskraft und wird zum Spielball in der Hand des Schicksals, wie Othello ein Narr Jago's, der mit den allerkleinsten Nichtigkeiten und Erbärmlichkeiten den Helden zum Mord und zur Verzweiflung treibt. Der schrankenlose Egoismus ist der zerstörende Teil des Individualismus, und mit ganz anderer Schärfe als in seiner Jugendzeit, aus der eigenen Erkenntnis schöpfend, zeichnet Shakespeare die innere Nichtigkeit und Niedrigkeit, den Verfall und die Auflösung, sowie die ganze Glückslosigkeit der Gewaltsherrschernaturen im Stile Cäsar Borgia's und Machiavelli's. Zwischen Tamerlan, Richard III. und Makbeth gähnt wieder eine tiefe Kluft. Als ein dürftiger und kleinlich eitler Alltagsmensch erscheint der fast satirisch aufgefaßte Julius Cäsar, und idealisch tritt ihm Brutus entgegen, als der eigentlich Große, der nichts für sich selber, sondern nur das Glück des Allgemeinen sucht. Und auch Coriolan, dem echten Renaissancearistokraten, dem Pöbelhasser, fehlt nur ein Quentchen Gehirn und ein Stück vernünftiger Erkenntnis von dem, was in dieser Welt schon allein die Klugheit verlangt. Er stirbt wie der Löwe an der Mücke, die er glaubte verachten zu können. Hinein mischt sich die düstere pessimistische Auffassung, der sich Shakespeare in dieser Zeit hingegeben. Tiefer verstecken sich die Zwiespälte, als er früher glaubte, und der Glaube an eine sittliche Weltordnung, eine gewisse Vernunft im Zusammenhang der Dinge erscheint bedrohter als je; die Verneinung eher als die Bejahung liegt ihm auf der Zunge. Nicht das Tüchtige siegt immer in dem großen Lebenskampfe, in dem ewigen Widerstreit der Kräfte. Der Haß, die Niedertracht und die Schurkerei, das Rohe und das Gemeine und alles, was Zerstörung mit sich bringt, wohnt in der Seele des Menschen, fast überwuchernd das Edle, Gütige und alles, was das Erhaltende und Vereinigende in der Welt ausmacht. Das Gute unterliegt dem Bösen, das Edle dem Gemeinen, der derbe Realist, der sein Ich nur sucht, triumphiert über den Idealisten, welcher das Glück aller begründen will. Aber der Dichter empfindet mit dem Idealisten und steht mehr als je auf seiten der Träumer und Nichtthatmenschen. Über das Menschenleben fegt der Sturm des Schicksals hin und zerbricht gleichgiltig die gütigen Seelen, die Edlen wie die Schurken und Bösewichter. Nichts ist sicher als die Ruhe des Todes, — nur das Sterben erlöst von der Pein und dem Wirrsal des Lebens.

Shakespeare's Kunst der Seelenmalerei erreicht in diesen Jahren ihre höchste Feinheit und Tiefe. Seine Darstellung der Leidenschaft mußte an Fülle und Mannigfaltigkeit, an Abwechslung von Licht und Schatten, an Schärfe und Bedeutsamkeit in der Wiedergabe ihrer Entwickelungen gewinnen, als der Dichter von verschiedenen Seiten aus in ihr Wesen eingedrungen

war und eine doppelte Betrachtungsweise auf sie anwandte, — als er das Heroische und Starke wie das Dumpfe, Bedrückende und Zerstörende mit gleicher Entschiedenheit zu gestalten suchte. Die Schilderung des Innenlebens wird für ihn nun ganz und gar das Höchste und Wichtigste alles dichterischen Schaffens, und er kann sich nicht genug thun in der breiten und farbenreichen Ausmalung seelischer Zustände und Erregungen. „Hamlet", „Othello", „Makbeth", „König Lear" sind in vorderster Reihe psychologische Dichtungen mit starken pathologischen Zusätzen.

1603 erschien zum erstenmal in Buchform der „Hamlet", die geistig tiefste Tragödie des Dichters, die gewaltige Übergangsdichtung, welche am lebendigsten das innere Ringen Shakespeare's wiederspiegelt, den Kampf und den Zwiespalt in seiner Brust, den Widerstreit zwischen altem und neuem Glauben. Die Kraft in dem Fühlen dieses Zwiespalts, das aufs höchste gespannte Bewußtsein von den letzten unlöslichen Daseinsrätseln, das leidenschaftliche Suchen nach der Antwort, wie der Mensch sein Leben hier führen soll, verleiht diesem Werke seine dunkle und schwere Erhabenheit. Und der Zweifel wird im Grunde nicht gelöst, der gordische Knoten durchhauen, doch nicht entwirrt. Shakespeare findet keine runde und klare Antwort, wie Goethe sie für seinen „Faust" gefunden hat. Er wirft die Fragen auf, ohne sie zu lösen, — er bleibt durch und durch Agnostiker. Hamlet, — das ist der ratlose Mensch, dessen Gedanken und Gefühle durch die Erkenntnis von dem großen Zwiespalt in den Glückseligkeits- und Sittlichkeitstheorien der Menschheit und von den Widersprüchen in der Wertschätzung des Lebens, in dumpfe Verwirrung geraten sind. Vor die Aufgabe gestellt, den durch Bruderhand gemordeten Vater zu rächen, dringt er, ein leidenschaftlicher Frager, in die Geheimnisse und Rätsel des Daseins ein, um vor den letzten Thoren der Erkenntnis die Antwort zu suchen, ob er das Recht besitzt, zu strafen und zu verurteilen. In der Seele Hamlets wohnt auch ein Teil der Laertesseele. Dieser Laertes, durch dessen vergiftete Degenspitze der Held stirbt, ist der rasche schnellfertige Mensch der Gewalt und Leidenschaft, den die blinden Instinkte, die „Stimme des Blutes" leiten, der Dutzendmensch, dessen Thun sich nach den üblichen Sitten und den herrschenden Anschauungen richtet, der Romane, der Italiener, der kurzsichtige Egoist, der nichts sieht als den Angriff auf sein Ich und kein Gefühl besitzt für dessen Verknüpfung mit dem Ich der ganzen Menschheit. Um so tiefer trägt der echt germanische Hamlet dieses Gefühl in seiner Brust. Mit seinem Thun ist er allen verantwortlich. Er selber muß für sich entscheiden, ob er Blut mit Blut heimzahlen oder das Rächeramt von sich abweisen soll, und niemand entbindet ihn von dieser Entscheidung, auch nicht die Stimme des Geistes des Vaters, der ein böser Lügengeist sein kann. Was ist das Höhere, das Mächtigere, das zum Siege des Guten führt? Auf die Rache verzichten oder sie vollziehen, das Unrecht dulden oder sich gegen das Böse wehren,

mit dem Schicksal kämpfen oder stillschweigend das Leid ertragen? Die Antwort auf alle Fragen liegt in der einen Entscheidung, ob das Sein abgeschlossen mit dem Leben im Diesseits, oder ob noch jenseits des Grabes ein neues steht. Aber wer kann diese Entscheidung geben? Das Gewissen macht zur Memme, der Zweifel lähmt die Thatkraft. Vor Hamlets Augen verschwimmen die Unterschiede zwischen gut und bös. Alles, was ihm einst edel, schön und gut dünkte, nimmt die Farbe des Bösen an. Erschüttert bricht sein Glauben zusammen, an die Mutter wie an die Geliebte. Die geistigen Probleme der „Hamlettragödie“ schwimmen durcheinander. Scharf und fest hat sie der Dichter, allem Anschein nach, nicht erfassen können. Er ahnt die Widersprüche des Lebens mehr, als daß er sie klar und deutlich sieht. Noch fehlt dem Jahrhundert die strenge philosophische Schulung, die erst mit Descartes anhebt, und so wirft Shakespeare bald die eine, bald die andere Frage auf, um sie wieder fallen zu lassen, ohne ihr vollkommen nachzugehen. Daher nach meiner Anschauung das Dunkle der Dichtung, das Unklare der Motive in Hamlets Handeln, das den Unklarheiten in Kyds spanischer Tragödie vielleicht doch näher verwandt ist, als man gewöhnlich annimmt. Ich möchte hier lieber an eine Unklarheit des Dichters selber glauben. Auch im „Hamlet“ steckt seine Größe weniger in dem Geistigen, als in dem eigentlich Künstlerisch-Sinnlichen, in der wunderbaren Zergliederung und unmittelbaren Darstellung des leidenden Menschen, des tief unglücklichen Menschen, der, in die rauhe, kalte und harte Welt hineingestoßen, zu fein und zu zart empfindet. Man vernimmt die Aufschreie eines gequälten Idealisten, der unter der schnöden und häßlichen Wirklichkeit zusammenbricht, der, wie der Dichter selbst, von lauter Fragen und Rätseln, lauter Lebensdunkelheiten sich umgeben sieht und nicht weiß, woher eine Lösung kommen soll.

Fortschreitend auf den neuen Wegen dichtete Shakespeare den „Othello“, das geschlossenste und bestkomponierte seiner Werke, „König Lear“, das gewaltigste im Ausdruck schmerzvoller Verzweiflung und im Gefühl des menschlichen Leidens, und den „Makbeth“, die düster stimmungsvollste seiner Tragödien. Dem ersten der Römerdramen, „Julius Cäsar“, folgten „Coriolan“ und „Antonius und Cleopatra“; „Troilus und Cressida“ und „Timon von Athen“, jenes voller Galle, beißender Satire und bitterer Ironie, dieses ein Ausdruck düsterster Welt- und Menschenverachtung, sind die schwächsten Werke aus der Zeit der höchsten Vollendung des Dichters.

Und noch einmal wandeln seine Stimmungen sich um. 1603 trat er als Darsteller in Ben Jonsons Tragödie „Sejanus“ auf, und seitdem wissen wir nichts mehr von einer schauspielerischen Thätigkeit seinerseits. Vielleicht zog er sich im nächsten oder einem der nächstfolgenden Jahre von der Bühne zurück, um in behaglicherer Ruhe, als ein Landedelmann, sein erworbenes Vermögen zu verzehren. Bald treffen wir ihn in London,

bald in Stratford an, doch scheint er vorzugsweise in der Heimat gewohnt zu haben. Wie müde des Kämpfens und Ringens, spinnt er sich in Träume und Märchen ein, und allerhand idyllische Stimmungen kommen über ihn, stärker als je zuvor. Auch er flüchtet sich an den Busen der Natur und findet in der Stille des Landlebens, in dem Frieden der Wälder und Felder ein heimliches Glück. Die Glöcklein der Schäferpoesie tönen in seine Seele hinein, und die alten Ideale vom Leben im Naturzustande, von der Unschuld derer, die nichts wissen von den Überfeinerungen der Kultur, von Hof und von Großstadt, schmeicheln sich auch an ihn heran. Schwach wird in dieser Zeit die reinkünstlerische Kraft. Der Blick des Dichters ist nicht mehr scharf, wie früher, auf das Wirkliche gespannt und zum großen Teil die ehemalige leidenschaftliche Freude an der Beobachtung und Gestaltung des menschlichen Seelenlebens erloschen. Die Lust des Träumens und reinen Phantasierens um des Phantasierens willen ist jetzt die stärkere in ihm. Seine dramatischen Gestalten werden dünn und durchsichtig und verlieren an Fleisch und Blut, an Kraft und Fülle des Innenlebens. Eine dramatische Handlung vermögen sie nicht mehr zu tragen, um so mehr entwickelt sich daher der Drang des Dichters nach äußerer Buntbewegtheit der Geschehnisse, nach den Reizen des Märchens, abenteuerlicher Verstrickungen und seltsamer Wunder, sowie nach Gedanklichkeit. Der Welt, wie sie ist, die ihm so viele Wunden geschlagen hat, und an deren Unverstand und Thorheit er lang genug gelitten, stellt er eine Traumwelt gegenüber, eine ideale schöner gefärbte Welt, — eine frohe glückliche Welt, in der sich alles schließlich so wohl und glücklich wie im Märchen ordnet. Der gewaltigste aller Naturalisten wandelt sich in einen Romantiker um, der größte der Menschendarsteller in einen Ideendarsteller, in einen Allegoristen und Symbolisten. Das Gedankliche überwiegt das Künstlerische. Das künstlerische Element nimmt eine Richtung auf die Freude an allerhand Glänzendem und Buntem, an Farben und Formen, an Maskeradenputz, an einem schönen Spiel der Einbildungskraft, wie es Ariost gepflegt hat und wie es in dieser Zeit allgemeiner auch auf der englischen Bühne in Mode kam. Das Shakespeare'sche Drama macht eine starke Annäherung an die Ben Jonson'schen Maskenspiele. Von neuem breitet sich eine zuversichtliche, heitere und frohe optimistische Stimmung über die Dichtung aus, und auch ein gewisses fromm religiöses Element kommt zum Durchbruch, das Vertrauen auf eine göttliche Güte und Weisheit in der Natur. „Perikles“, „Cymbeline“, „Der Sturm“ und „Das Wintermärchen“ sind die Schöpfungen der letzten Lebensperiode des Dichters, charakteristische Äußerungen seines letzten Seelenlebens. Vor allem anderen darf man vielleicht in dem „Sturm“ eine Märchendichtung sehen, voller Symbole und Allegorien, eine umfassende gedankliche Darstellung des menschlichen Wirkens und Treibens; in Prospero den menschlichen Idealtypus, den Typus der höchsten Sittlichkeit, der



THE TEMPEST.

Actus primus, Scena prima.

A tempeſtuous noiſe of Thunder and Lightning heard: Enter a Ship-maſter, and a Boteſwaine.

Maſter. Bote-ſwaine.

Botes. Heere Maſter: What cheere?

Maſt. Good: Speake to th'Mariners: fall too't, yarely, or we run our ſelues a ground, beſtirre, beſtirre. *Exit.*

Enter Mariners.

Botes. Heigh my hearts, cheerely, cheerely my harts: yare, yare: Take in the toppe-ſale: Tend to th'Maſters whiſtle: Blow till thou burſt thy winde, if roome enough.

Enter Alonſo, Sebaſtian, Anthonio, Ferdinando, Gonzalo, and others.

Alon. Good Boteſwaine haue care: where's the Maſter? Play the men.

Botes. I pray now keepe below.

Anth. Where is the Maſter, Boſon?

Botes. Do you not heare him? you marre our labour, Keepe your Cabines: you do aſsiſt the ſtorme.

Gonz. Nay, good be patient.

Botes. When the Sea is: hence, what cares theſe roarers for the name of King? to Cabine; ſilence: trouble vs not.

Gon. Good, yet remember whom thou haſt aboord.

Botes. None that I more loue then my ſelfe. You are a Counſellor, if you can command theſe Elements to ſilence, and worke the peace of the preſent, wee will not hand a rope more, vſe your authoritie: If you cannot, giue thankes you haue liu'd ſo long, and make your ſelfe readie in your Cabine for the miſchance of the houre, if it ſo hap. Cheerely good hearts: out of our way I ſay. *Exu.*

Gon. I haue great comfort from this fellow: methinks he hath no drowning marke vpon him, his complexion is perfect Gallowes: ſtand faſt good Fate to his hanging, make the rope of his deſtiny our cable, for our owne doth little aduantage: If he be not borne to bee hang'd, our caſe is miſerable. *Exit.*

Enter Boteſwaine.

Botes. Downe with the top-Maſt: yare, lower, lower, bring her to Try with Maine-courſe. A plague ——

A cry within. *Enter Sebaſtian, Anthonio & Gonzalo.*

vpon this howling: they are lowder then the weather, or our office: yet againe? What do you heere? Shal we giue ore and drowne, haue you a minde to ſinke?

Sebas. A poxe o'your throat, you bawling, blaſphemous incharitable Dog.

Botes. Worke you then.

Anth. Hang cur, hang, you whoreſon inſolent Noyſemaker, we are leſſe afraid to be drownde, then thou art.

Gonz. I'le warrant him for drowning, though the Ship were no ſtronger then a Nutt-ſhell, and as leaky as an vnſtanched wench.

Botes. Lay her a hold, a hold, ſet her two courſes off to Sea againe, lay her off.

Enter Mariners wet.

Mari. All loſt, to prayers, to prayers, all loſt.

Botes. What muſt our mouths be cold?

Gonz. The King, and Prince, at prayers, let's aſſiſt them, for our caſe is as theirs.

Sebas. I'am out of patience.

An. We are meerly cheated of our liues by drunkards, This wide-chopt-raſcall, would thou mightſt lye drowning the waſhing of ten Tides.

Gonz. Hee'l be hang'd yet,
Though euery drop of water ſweare againſt it.
And gape at widſt to glut him. *A confuſed noyſe within.*
Mercy on vs.
We ſplit, we ſplit, Farewell my wife, and children,
Farewell brother: we ſplit, we ſplit, we ſplit.

Anth. Let's all ſinke with' King

Seb. Let's take leaue of him. *Exit.*

Gonz. Now would I giue a thouſand furlongs of Sea, for an Acre of barren ground: Long heath, Browne firrs, any thing: the wills aboue be done, but I would faine dye a dry death. *Exit.*

Scena Secunda.

Enter Proſpero and Miranda.

Mira. If by your Art (my deereſt father) you haue
Put the wild waters in this Rore; alay them:
The skye it ſeemes would powre down ſtinking pitch,
But that the Sea, mounting to th' welkins cheeke,
Daſhes the fire out. Oh! I haue ſuffered
With thoſe that I ſaw ſuffer: A braue veſſell

A (Who

Faksimile einer Seite aus der großen Folio-Ausgabe von 1623,
der ersten Gesamtausgabe der Shakespeare'schen Dramen, die von den Schauspielern John Heminge und Henry Condell besorgt wurde und den Grafen Pembroke und Montgomery gewidmet ist. Auf dem Titelblatt befindet sich das S. 381 mitgeteilte Droeshout'sche Bildnis Shakespeare's und beigegeben ist u. a. ein Gedicht Ben Jonsons. In dieser und in der zweiten Ausgabe noch fehlt der „Perikles". Die obige Seite bringt den Anfang des „Sturmes". Diese heut sehr seltene Ausgabe hat einen hohen bibliographischen Wert, und ein Exemplar von ihr verkörpert ein Vermögen von etwa 15000 Mk.

Gerechtigkeit und Güte, der letzten Wissens- und der Erkenntnishöhe, welche alle Geheimnisse der Natur durchschaut und sich diese unterworfen hat, in Caliban das Symbol des Tiermenschen, die Verkörperung jedes niederen in die Tiefe hinabziehenden Triebes. Er empört sich gegen Prospero, der sich seiner erbarmte, ihn lesen lehrte und zur Höhe edler Bildung führen wollte, und sucht nur das Sinnliche und Gemeine. Trunkenbold und Dummkopf, Stephano und Trinculo, werden für ihn zu Göttern, der Pöbel aber, der die Herrschaft an sich reißen will, greift nach den bunten Kleidern statt nach den Zauberbüchern. Der Schein gilt ihm mehr als das Sein, äußeres Ansehen, ein rohes Genußleben mehr als Weisheit und Wissen. Die Zauberinsel Prospero's ist die Erde, der Schauplatz des ewigen Kampfes zwischen Licht und Finsternis, der Gott- und der Tiernatur des Menschen. Siegen aber wird die Gottnatur, die Weisheit, welche nach der höchsten Erkenntnis und nach der höchsten Sittlichkeit trachtet. So kann diese Märchendichtung, welche künstlerisch die stark ermattete Hand verspüren läßt, doch als ein Testament des Dichters angesehen werden, als eine letzte Mahnung an die Menschheit: Excelsior.

Am 23. April 1616, am 5. Mai nach unserer Zeitrechnung, starb Shakespeare und ward innerhalb der Pfarrkirche zu Stratford begraben.

Die Zeit und das Land, welche den Genius eines Shakespeare erzeugten, gebaren noch eine Fülle erster Talente, welche sich um ihn scharten wie Feldherren und große Staatsmänner um einen König. An üppiger Fruchtbarkeit blieb England hinter Spanien nicht zurück. Ben Jonson besaß sogar die Kraft, durchaus eigene Wege einzuschlagen und eine neue Schule zu begründen, die in der Gunst der Zeitgenossen und der übrigen Poeten mit der Shakespeare'schen ernsthaft wetteifern konnte. Er war fast um ein Jahrzehnt jünger als der Dichter des Hamlet, ein Kind des Jahres 1573, und mußte sich im Leben tüchtig durchschlagen. Einige Zeit lang studierte er zu Cambridge, diente als Soldat in den Niederlanden und trat als Vierundzwanzigjähriger als Mitglied bei der Henslowe'schen Schauspielertruppe in London ein. Bald darauf wegen eines Duells eingekerkert, trat er zum Katholicismus über, bekehrte sich später wieder zurück und führte zu London ein freies Schriftstellerleben. Jakob I. und Karl I. wandten ihm ihre Gunst zu, doch scheint er zu recht gesicherten Verhältnissen bis zu seinem Tode am 6. August 1635 nie gekommen zu sein. Zu seinem älteren und größeren Zeitgenossen scheint er bald in freundschaftlichen, bald in gespannteren Beziehungen gestanden zu haben.

Die reiche und vielseitige Natur dieses Dichters hat etwas Überraschendes. Sie enthält Begabungen, die man selten miteinander vereinigt findet und fast gewohnt ist, sich als Gegensätze vorzustellen. Da prägt sich bei ihm auf der einen Seite eine harte und kalte Verstandesmäßigkeit aus, wie sie später unter der Herrschaft des französischen Geschmacks die Poesie beherrschte,

und die gewöhnlich mit starker Unsinnlichkeit des Phantasielebens verbunden ist. Nicht so bei Jonson. Seine Phantasiefreude ist die eines Edmund Spenser, eine hochgesteigerte und ungewöhnliche, die sich ganz den Entzückungen eines großen Farben- und Formenrausches hingiebt und die glänzendsten und prachtvollsten Bilder zu entrollen vermag. Man trifft auf Züge einer trockenen und nüchternen Pedanterie und andererseits wiederum auf eine wunderbare Vollsaftigkeit, Frische und Urwüchsigkeit des ganzen Wesens, ich möchte sagen, eine rotwangige, breitbehäbige, germanische Zechernatur, die uns aus leuchtenden Augen des Humors anblickt. Eine grob-ungeschlachte, demokratische Natur von äußerster Rücksichtslosigkeit — und wiederum eine Hinneigung zu der Eleganz und Delikatesse eines höfischen Stils. Der bestimmendste Eindruck aber, den man aus dem Lesen seiner Dramen und der Betrachtung seiner Persönlichkeit empfängt, ist wohl der eines besonders willensstarken Menschen. Ein Thatmensch tritt uns da entgegen, von klarem, scharfem Verstand und blühender Einbildungskraft, aber für einen Dichter ließe sich vielleicht behaupten, zu sehr Willens- und Thatmensch. Er will auch mit der Kunst vor allem auf den Willen einwirken, und er handhabt sie wie eine Keule als ein Krieger im Kampf des Lebens, um den Gegner zu vernichten. Dichten heißt bei ihm daher nicht mehr in erster Reihe Schöpfen und Gestalten, eine verbundene Welt der Außen- und Innennatur schaffen, sondern von neuem drängt sich die Tendenz bestimmend in den Vordergrund, und Moral, Lehre und Satire sind wieder ihr eigentlicher Zweck geworden. Das ganze Seelenleben ordnet sich freiwillig dem Verstande unter, und damit verliert Ben Jonson die Shakespeare'sche und germanische Freude an der reinen Erkenntnis der Dinge, an der liebevollen Beobachtung der Natur und des Menschen. Er



Ben: Jonson.

schafft wieder keine Naturwesen, sondern Abstraktionen und Typen, wie die romanischen Dramatiker. Die Phantasiekraft zielt, wie bei Spenser, ins Blaue hinein und bleibt Romanticismus, die Wirklichkeitsgestalten, nicht dem Leben abgelauscht, sind auch nicht mehr da, um zu leben, sondern um eine Idee zu verkörpern, einen Begriff, eine Tugend oder ein Laster. Sie bleiben im Schema und in der Schablone stecken. Diese seine auf den Willen und die That gerichtete Natur mußte in Ben Jonson eine besondere Hinneigung zur antiken und zur romanischen Poesie erzeugen. Dazu kam sein Streben nach gründlicher Gelehrsamkeit und wohl auch ein Stück Gelehrtendünkel. Er hat sich Zeit seines Lebens mit viel Schul- und Bücherwissen bepackt, und da ist's leicht zu erklären, daß ihm die Sirenenklänge der klassicistischen Theorien verlockend in das Ohr klangen. Er wird zum leidenschaftlichen Bewunderer der Griechen und Lateiner und knüpft wieder an die Bestrebungen der Trissino an. Dem Shakespeare'schen Drama stellt er das nach den Regeln der Antike gebaute Drama entgegen. Die tiefe Beschaulichkeit Shakespeare's, sein Ringen zum Allmenschlichen und Ewiggiltigen war nichts für diesen Willens- und Thatmenschen. Ben Jonson mußte greifbarere, unmittelbare Wirkungen sehen. Er dringt nicht in die Ideen hinein, sondern hält sich an den Erscheinungen, an den Zuständen der Zeit und der Gesellschaft. Er ist Sittendramatiker und Sittenschilderer. Haftend an dem Nächsten, vermag sich sein Geist nicht zum höchsten Schwung und Flug der Tragödie emporzuheben; um so schärfer aber schaut er die Fehler und Schwächen, die Thorheiten und Laster der Gegenwart, rücksichtsloser und bitterer kritisiert er sie und ohne das tiefere Wehmutsgefühl eines Shakespeare, und so erreicht er sein Bestes in der Komödie. Ben Jonsons Kritik und Satire schlagen mit Keulen nieder. Sie greifen mit der Wucht einer Panzerfregatte an. Die Molière'schen Gestalten erscheinen gegen die seinen wie harmlose Sünderlein und unschuldige Kinder. Wenn er in dem vortrefflichsten seiner Werke, dem „Volpone“, den Geiz und die Habgier schildert, so entwirft er von der menschlichen Natur ein Juvenalisches Nachtbild nach dem andern. Das Laster nimmt große Kolossalformen an. Sein Volpone, sein Corbaccio, sein Corvino, sein Mosca sind Schurken im großen Stil der Renaissance, in ihrer Leidenschaft der Geldgier ebensogut Riesen, wie Marlowe's und Shakespeare's heroische Bösewichte. Auch Ben Jonsons Tragödien, Dramen aus der römischen Geschichte, „Sejan“, „Catilina“ sind Sittendramen mehr noch als Charakterdramen; in ihrem ganzen Aufbau erinnern sie stark an die der späteren Franzosen, Corneille's und Racine's, wie sein Lustspiel in naher Verwandtschaft zum Molière'schen steht. Doch trotz der romanischen Außenseite kommt immer sein breit germanisches, durch und durch englisches Temperament zum Durchbruch; all die gesuchte Regelrechtigkeit und sein äußerer Formalismus, alle Theorien vermögen nicht



John Fletcher.
Nach dem Stich von G. Vertue.

das Impulsive und Leidenschaftlich-Ungestüme seiner im Grunde starken und echten Poetennatur zu ersticken, wie auch immer wieder seine Phantasie und sein Humor aller nüchternen Verständigkeit ein Schnippchen schlagen.

Bald mehr an Shakespeare, bald mehr an Jonson lehnen sich die übrigen Dramatiker an. Die Einflüsse kreuzen sich und mischen sich vielfach. George Chapman (1559? bis 1634), der Homerübersetzer, weiß majestätische und erhabene Verse zu schreiben, steht aber als Dramatiker und Charakteristiker sowohl hinter John Marston wie hinter Thomas Dekker geb. um 1570) zurück. Der phantasiereiche Thomas Middleton (geb. (um 1570, gest. 1627), ließ es an Fruchtbarkeit des Schaffens ebensowenig fehlen, wie der reich begabte Thomas Heywood (geb. um 1570, gest. um 1650), der sein Talent nur allzusehr in Vielschreiberei vergeudete, während der düstere John Webster wohl am meisten von der Marlowe-Natur, die in Shakespeare steckte, besitzt. Er ist ein vortrefflicher Psychologe, kraftvoll in der Darstellung des Furchtbaren und von hohem Pathos, dabei von einem Humor der auch eine dämonische Beimischung hat. Nur fehlt ihm das Verständnis gerade für die Tiefe, das Philosophische und Allgemein-Menschlich-Ewige der Shakespeare'schen Poesie. Wie das Marlowe'sche Drama, so steckt auch das Webster'sche voll von italienischer Renaissancemoral. Vittoria Corombona, die Heldin seiner Tragödie „Der weiße Teufel“, trägt den echten Tamerlangeist in sich. Nur ist ihr Wille ganz auf das Geschlechtliche gerichtet, und das Drama des Welteroberers schrumpfte ein wenig zum Kriminaldrama zusammen. Auch Webster schwelgt in der Bewunderung der heroisch-dämonischen Kraft seines teuflischen Weibes. Über all die Intriguanten, die skrupellosen Egoisten, die rücksichtslosen Gewaltmenschen, die in dem Schauspiel ihr Wesen treiben, ragt sie als die Rücksichtsloseste empor, die

Kaltblütigste, Berechnendste und Klügste, und auch im Angesicht des Todes verliert sie nichts von ihrer ehernen Natur. Wie mächtig tritt sie noch in dem letzten Augenblicke ihrem Feinde Lodovico entgegen, der zuerst ihre Dienerin zu erschlagen befiehlt:

Vittoria: Sie soll zuerst nicht sterben! Hier bin ich!
Ich will im Tod bedient sein! Meine Magd
Soll nirgends mir vorangehn.
Gasparo: Denkst so groß?
Vittoria: Ich will den Tod also willkommen heißen
Wie Fürsten mächtige Gesandten. Komm!
Auf halbem Weg geh' ich dem Schlag entgegen.
Lodovico: Du zitterst doch. Auch, denk' ich, solltest Du
Vor Schreck in Luft zergehen.
Vittoria: Du irrst.
Dazu bin ich zu sehr ein echtes Weib,
Mich tötet keine Einbildung! Nein, wisse,
Dem Tod fließt keine meiner Thränen — Blut,
Wenn bleich ich bin, nur fehlt mir — doch nicht Mut! . . . . .

In der „Herzogin von Malfi“ schildert er mit aller Zartheit die edle und innige Liebe einer Fürstin zu ihrem Diener und mit aller Kraft einer im Dämonisch-Schrecklichen wühlenden Phantasie das qualvolle Ende der liebenden Frau, die von ihrem Bruder langsam zu Tode gemartert wird. Maßvoller, gewissermaßen klassischer, ruhiger und abgeklärter erscheint er in seiner Römertragödie „Appius und Virginia“.

John Fletcher (1576 bis 1625) und Francis Beaumont (1586—1616) bilden ein Dichterzwillingspaar. Sie haben elf Dramen gemeinsam miteinander abgefaßt. Außerdem gelten sechzehn Tragödien und Komödien als allein von Fletcher herrührend, der außerdem auch noch mit anderen gemeinsam arbeitete. Er scheint von den beiden der Bedeutendere gewesen zu sein. Beau-



Francis Beaumont.
Nach dem Stich von G. Vertue.

mont-Fletcher übertreffen Ben Jonson an Unmittelbarkeit der Poesie, an echt ästhetischem Empfinden, an Wärme des Gefühlslebens und an Wirklichkeitsbeobachtung. Eine oft wunderbare, stimmungsvolle Lyrik durchzittert ihre Werke. Die Leidenschaft wächst zuweilen zu jener Gewalt an, wie bei Marlowe, Shakespeare und Webster, aber die kunstvolle, vornehme und kluge Weise, mit welcher die Dichter allmählich die Gefühle zu steigern wissen, mildert alles allzu Schreckliche und Furchtbare. Sie verstehen es, stark zu ergreifen, wie in dem Schauspiel „So will's des Landes Sitte", dessen Heldin, eine edle portugiesische Dame, einem Fremden, der vor den Verfolgern flüchtig, bei ihr eine Zufluchtsstätte sucht, auch dann ihren Schutz nicht entzieht, nachdem sie erfahren, daß er ihren eigenen Sohn erschlug. Im ernsteren wie im heiteren sind sie gleich groß; ihr Lustspiel sprudelt über von lebensfrohem Geist, von Übermut und schlagfertigem Witz. Nicht mit Unrecht hat man in Beaumont und Fletcher Euripideische Naturen gesehen, die nach den Äschylus-Sophokles, nach den Marlowe-Shakespeare noch Neues neu und eigenartig zu sagen wissen. Sie stehen unter den Nachfolgern Shakespeare's und Jonsons vielleicht am höchsten. Auch **John Ford** (geb. 1586) ist einer der ausgezeichnetsten und größten Tragödiendichter, der sich Shakespeare gegenüber seine Eigenheit zu wahren weiß. Er entfesselt die feurigsten Leidenschaften und weiß aufs tiefste zu erschüttern, ohne daß er dabei die überlegene Ruhe des Geistes verliert. Sein Name würde bekannter sein, wenn nicht Shakespeare all seine Zeitgenossen so sehr verdunkelte. Wie bei Beaumont, Fletcher und Ford, so erscheint auch bei **Philipp Massinger** (1584—1639) alles schon abgeklärter, eleganter und klassicistischer; diese Jüngeren halten schon mehr auf äußere Formen, als es Shakespeare noch thut, auf gehaltene Würde und Vornehmheit der Bewegung. Sie sind innerlich nicht mehr so reich wie dieser, sie sehen nicht mehr so unmittelbar und achten darum mehr auf die Schönheit und den Wurf der Gewandung. Sie bedeuten noch immer viel, aber man bemerkt doch die Anfänge eines Formalismus, der gewöhnlich die Auflösung einer Kunst symptomatisch andeutet und heraufführt.





Druck und Verlag: J. Neumann, Neudamm.



Das Zeitalter der Gegenrenaissance und Gegenreformation.

Die reaktionären Bestrebungen des Jahrhunderts. Die Wiederbelebung mittelalterlicher Ideen und der Kampf gegen die Ideen des 16. Jahrhunderts. Der Kampf gegen den Individualismus. Die drei Autoritäten des Jahrhunderts. Die Autorität der Kirche. Die Autorität des Staates und die Herrschaft des Fürstenabsolutismus. Die Autorität der Gesellschaft. Die fortschreitende Entwickelung des Geistes. Die Begründung der neuen Erfahrungs-Wissenschaft und der Anfang des Zeitalters der Naturerkenntnis. Der Mathematikergeist des Jahrhunderts. Die Anfänge der politischen Wissenschaften. Hugo Grotius, Hobbes, Pufendorf. Blütezeit der Erfahrungs-Wissenschaften und der Ausbau der neuen Naturerkenntnis. Der Kampf zwischen Kirche und Wissenschaft. Kepler. Amos Comenius. Jakob Böhme. Der Beginn der neuen Philosophie. Descartes. Die Naturwissenschaften. Isaak Newton. Die Fortentwickelung der Philosophie. Spinoza. Leibnitz.



Der Wiedergeburt des Altertums und einer heidnisch-antiken Weltanschauung folgte eine Wiedergeburt des Mittelalters und christlich-mittelalterlicher Ideen. Die Reaktion ging rücksichtslos gegen alles vor, was das 16. Jahrhundert an belebenden und großen Gedanken erzeugt hatte. Das starke Individualitätsgefühl der Renaissancemenschheit war das stets nährende Öl des großen Brandes, welcher die alte Kultur verheerte. Und dieses trotzige Ich zu brechen, mußte für die neuen Geister die Aufgabe der Aufgaben sein; den Gedanken der Selbstverantwortlichkeit, den Glauben an die eigene Kraft, an die menschliche Größe und Herrlichkeit, den Drang nach selbständiger Forschung und eigener Beobachtung. Erschreckt von den Übeln, welche das zügellose Ich heraufgeführt hatte, für einen Augenblick müde der großen Kämpfe und Erregungen, der Zweifel und des Forschens und Fragens, verliert die Menschheit in einer Stunde des Ruhe- und Schlafbedürfnisses das Verständnis auch für das Wahre und Echte, das Große und Starke der Ideen der letzten Vergangenheit. Die Reaktion ist eine vielfach vernichtende und zerstörende. Sie stellt den Autoritätsglauben wieder in seiner schroffsten und starresten Einseitigkeit her und fordert die sklavische Unterwerfung des Ichs. Das 16. Jahrhundert

sprach von der Freiheit des Christenmenschen, das 17. von seiner Knechtschaft. Der Mensch ist wieder ein willenloses Werkzeug in der Hand Gottes, nichtig all sein Thun und Handeln, gleichgiltig sein Schaffen und Arbeiten, nichtig ist auch die Welt und das Irdische. Das Leben wird zu einem Traum. Lähmend fällt dieser Glauben auf die Thatkraft und erzeugt jene Faulheit und Trägheit der Bevölkerung, die namentlich in den südromanischen Ländern ans Tageslicht treten. Der einseitige Religionsfanatismus macht vielfach stumpf gegen die nächsten Lebensinteressen, ein dumpfer Fatalismus, toller Aberglaube und Wundersucht blühen mit der Erneuerung mittelalterlicher Ideen und Weltvorstellungen verjüngt wieder auf. Allerhand geistige Epidemien verseuchen die Völker. In protestantischen wie katholischen Ländern feiert der Teufels- und Dämonenglauben seine Orgien und läßt die Scheiterhaufen für Hexen zahllos aufflammen. Der feste und unerschütterliche Gottesglaube, den der Skepticismus des 16. Jahrhunderts schon hier und da angetastet hatte, freilich mehr nur ein Libertinerskepticismus, ein Skepticismus der religiösen Gleichgiltigkeit, nicht der strengen Wissenschaft, des Suchens nach der Wahrheit und Erkenntnis, wird neu wiederhergestellt. Die aufgeklärtesten Geister, die Männer des strengsten Denkens, der revolutionärsten naturwissenschaftlichen Erforschung denken nicht daran, ihn leugnen zu können. Isaak Newton bewahrt sich seine kindliche Frömmigkeit sein ganzes Leben lang, und Descartes erklärt all seine Lehren im Augenblick für widerlegt, wenn sie irgendwie mit denen der Kirche im Widerspruche ständen. Die bloße Wiedererweckung der olympischen Götter und der antiken Weltanschauungen konnte das Christentum nicht ernsthafter in Frage stellen. Dieses brauchte nur eine ernste Miene aufzusetzen, und der ganze heidnische Mummenschanz verkroch sich in alle Winkel. Solange die heidnischen und atheistischen Bekenntnisse nur Lesefrüchte aus griechischen und römischen Schriftstellern blieben, war nichts zu fürchten.

Der feste Glaube an Gott war der Ausgangspunkt, die ewige Quelle und Nahrung, und war die Krönung alles Autoritätsverlangens. Jedes strengere christliche Bekenntnis mußte das Ich- und Selbständigkeitsgefühl des Menschen in seinem Kern verwunden und lähmen. Gottes Autorität offenbarte sich auf Erden in der unantastbaren Machtvollkommenheit der Kirche und des Staates. Die Kirche beansprucht mit neuer Kraft, die einzige Richterin in allen Wissens- und Glaubensfragen zu sein; sie verbietet jeden Widerstand und Zweifel an den von ihr formulierten Lehren, und wie bei den Katholiken, so kommt auch bei den Protestanten ein starrer unduldsamer Orthodoxismus und Dogmatismus zum Durchbruch, der argwöhnisch jede freiere Forschung und Auslegung verfolgte und im tiefsten Herzen gegen alle rein weltliche Wissenschaft eine bittere Feindschaft hegte und sie zu untergraben und zu vernichten suchte. Als autoritäre Macht ward das Christentum wiederum vielfach fanatisch, grausam und gewalt-

thätig. Eine tiefe und ernste religiöse Inbrunst und der sichere zuversichtliche Glaube an seine einzige Wahrheit hatten es zu seiner neuen Macht anwachsen lassen. Aber auch die Wiedergeburt des Mittelalters konnte nichts weniger als eine vollständige sein. Unmöglich konnte die Menschheit die Spuren der Entwickelungsphase, durch welche sie hindurchgegangen war, so auf einmal und völlig von sich abstreifen. Es war kein naives Christentum mehr, das aus den Stürmen der Renaissance und Reformation hervorging. Der Mensch hatte vom Baum der Erkenntnis zu dreist genascht, und allzusehr hatte sich der Geist schon einmal von dem Verlangen nach dem Glück des Himmels und des Jenseits abgewandt, um mit sinnlicher Brunst alles Glück und alle Lust im Irdischen zu erjagen. Neben den wahrhaft Frommen, die in der seligen Hingabe an ihren Erlöser die Ruhe und den Frieden finden, erscheinen in verstärkter Anzahl die Vernunftchristen, die von rein weltlichen Gesichtspunkten ausgehen und sich beweisen, daß die christliche Weltanschauung, auch von ihnen aus betrachtet, die beste und vernünftigste Weltanschauung sei, die Nachfolger jenes indifferenten Humanismus, der um der Ordnung und der Gesellschaft willen die kirchlichen Ceremonien mitmachte. Ein Vernunftchristentum ohne Wärme, Innigkeit und Liebe ist das vielfach herrschende Christentum dieser Restaurationsperiode. Der sinnliche, macht- und erfolgshungrige, nach den Lüsten der Erde gierige Renaissancemensch verkappt sich und wird zum augenverdrehenden Heuchler. Fromm sein heißt mächtig sein und bares Geld besitzen. Aretin hütet sich, frei seine Sinnlichkeit zu bekennen und mit seinen Zoten in der Gesellschaft herauszuplatzen, sondern hängt sich den Tartüffemantel um die Schulter. Pharisäer-, Zeloten- und Muckertum mit ihrer Selbstgerechtigkeit und erkünstelten und aufgebauschten Verachtung alles Weltlichen gedeihen besonders in der Sonne des 17. Jahrhunderts.

Zur Autorität der Kirche gesellte sich die Autorität des Staates. Er steht nicht mehr unter der Kirche, sondern neben, wenn nicht über ihr. Mit den mittelalterlichen Staatsideen hatte schon das Jahrhundert der Renaissance allzusehr aufgeräumt, und so sehr hatten sich die Verhältnisse verändert, daß an ihre Wiederbelebung nicht gedacht werden konnte. Schon daß die Einheitskirche für immer dahin war, mußte hier entscheidend wirken. Die Machiavellistischen Gedanken gingen in die neue Zeit hinüber. Der Ich- und Machtkultus, den der romanische Individualismus gepflegt, und der romanische Aristokratismus, den Machiavelli's Buch vom Fürsten gepredigt hatte, vermischen sich mit dem knechtischen, autoritätshungrigen Geist des 17. Jahrhunderts. Das absolute Königtum geht über Europa empor, und der Fürst, der Machiavelli'sche Prinzipe, der Beste, wird zu einer Art Dalai Lama für seine „Unterthanen“. Die sklavische Unterwerfung unter den Staat wird zu einer noch traurigeren und erniedrigenderen Unterwerfung unter eine Persönlichkeit, die keineswegs die beste war, selten eine gute, oft

ein Wollüstling, ein Tyrann, der das Volk bis aufs Blut auspreßte und das Mark des Landes aussog. Die Wissenschaft beeilt sich, die Lehre von der leidenden Unterwürfigkeit des Menschen unter den Staat und von der absoluten Gewalt des Fürsten zu begründen und zu verbreiten. Die französische Staatsphilosophie am Hofe Ludwigs XIV., ein Bossuet und andere, in England ein Filmer und vor allem ein Thomas Hobbes, der Schleppenträger der Stuarts, der Mann nach dem Herzen Karls II., predigen den Despotismus in seiner schärfsten Form. Für Hobbes ist das Volk dem Herrscher zu jedem Gehorsam verpflichtet und ihm vollkommen rechtlos gegenüber; der Fürst ist auch Richter über die Gewissen, unbeschränkt in allem seinen Thun und an kein Gesetz gebunden. Doch blieben diese Ideen, wenn sie auch die verbreitetsten und eigentlichsten Ideen des Zeitalters waren, nicht ohne Widerspruch. Die Interessen von Staat und Kirche gingen nicht durchaus miteinander, und die beiden Gewalten hatten sich nicht überall so innig miteinander verbunden wie in Frankreich. Die unterdrückte Freiheit konnte bald bei den Männern der Religion auf Schutz hoffen, wenn es die Abwehr staatlicher Willkür galt, bald Schutz bei den Regierungsgewalten, wenn der Orthodoxismus die weltliche Wissenschaft



Thomas Hobbes.
Nach einer Zeichnung von Pierre.

und Aufklärungsarbeit bedrohte. So vertraten die Jesuiten, wie Suarez, einen konstitutionellen Standpunkt und betonten, daß ein Fürst nur die Machtfülle besitze, welche das Volk ihm freiwillig einräume, und daß alle Gesetze in erster Reihe auf das allgemeine Wohl gerichtet sein sollten. Die absolutistischen Ideen waren wesentlich romanische Rassenideen; ihre schneidendste Abwehr erfuhren sie denn auch durch den echtesten germanischen Rassencharakter des Jahrhunderts, durch John Milton, den kraftvollen Wortführer des Puritanismus, in dessen Kreisen sich die demokratischen Gedanken der Reformation und Renaissance am lebendigsten erhalten hatten. Mit der ganzen Wucht und der gewaltigen Kraft seines Wesens trat er für die Volksrechte ein, für die Freiheit der Presse und jeder Meinungsäußerung. Er verwirft die gewaltsame Unterdrückung der Andersgläubigen und giebt dem Volke das Recht, den schlechten Herrscher abzusetzen und zu richten. Er erneuert den Kampf der germanischen Ideen des Thomas Morus gegen die romanischen Machiavelli's. England ist's denn auch, in dem zuerst mit der Thronbesteigung Wilhelms III. ein freies Staatsleben aufblüht. Das Volk weicht in freier Entschließung von der Erbfolge ab und schließt mit seinem Herrscher einen Vertrag, indem es ihn auf ein bindendes Gesetz verpflichtet. John Locke formuliert die neuen aufgeklärten Ideen, welche den Bruch mit dem Absolutismus dieses Restaurationszeitalters bedeuten und in eine neue Zeit der Duldung und der Freiheit hinüberleiten.

Und noch eine dritte Autorität lastete auf der ängstlichen Seele der Menschheit des 17. Jahrhunderts. Sie hat das heroische Ichgefühl der letzten Vergangenheit wie ein gefährliches Gift von sich geworfen, und niemand wagt mehr, keck und stolz zu bekennen, was er ist, im Gefühl, daß er nun einmal kein anderer sein kann und sein will. Damals wagte der Lüstling zu sagen, daß er ein Lüstling sei, und der Lasterhafte bekannte sich offen zu seinem Laster, und der Tüchtige machte aus seiner Tugend kein Hehl. Man freute sich an sich selber, sprach frei von der Leber weg, natürlich und ungezwungen, und wenn's dem anderen nicht paßte, mochte er gehen. Jetzt aber soll jeder vor allem Rücksicht auf den Nebenmenschen nehmen und vorher sich erkundigen, ob es diesem auch recht ist, daß er geboren wurde. Man hat zu sein und zu leben wie alle. Verpönt ist alles Urwüchsige, Eigenartige und Selbständige. Das Normale, Durchschnittsmäßige ist das wahrhaft Schöne und Vollendete, denn es ist die reiffste Frucht der Autoritätenerziehung; alle Autoritäten haben so lange an der Seele herumgeschliffen und geglättet, bis jede Spur von Ichwesen fortgeglättet worden ist. Man wird auch seine Tugenden und Vollkommenheiten vor den übrigen zu verbergen suchen, man wird sie leugnen und dem anderen sagen: „Ach, wüßten Sie, was für ein dummer und schlechter Kerl ich bin, ich bin wirklich lange nicht so viel wert wie Sie“, damit sich

niemand gedemütigt und zurückgesetzt fühlt, den die Natur vielleicht stiefmütterlicher behandelt hat. Man wird nicht zu laut und nicht zu leise sprechen, sich nicht unmäßig freuen und nicht unmäßig trauern, jedes Reden und Thun vermeiden, das dem anderen unangenehm sein könnte, vor allem das Reden von den natürlichen Dingen, den Sinnlichkeiten des Leibes, an dem die Menschen des 16. Jahrhunderts nichts gefunden hatten, während die des 17. Jahrhunderts sich einig darüber geworden sind: das Natürliche ist das Häßliche. Jene mittelalterliche Geringschätzung der Frau Welt züngelte wieder empor. Kurz und gut, es war die Autorität der Gesellschaft, die sich neben der der Kirche und des Staates festsetzte. Hatte der Humanismus eine scharfe Grenze zwischen der Welt der gelehrten Bildung und dem profanum vulgus gezogen, so scheidet jetzt eine neue Mauer eine anständige Welt von einer unanständigen. Der Begriff „Gesellschaft" umfaßt nicht die ganze Menschheit, sondern eine für sich abgesonderte Klasse; Zutritt zu ihr verleiht nicht sowohl Bildung, nicht sowohl Reichtum und Besitz, sondern vielmehr das gesittete Benehmen, eine gewisse Normalität und Durchschnittlichkeit des ganzen Wesens und Benehmens, die Anerkennung des Bestehenden, die stillschweigende Unterwerfung unter alle herrschenden Formen. Die Gesellschaft verlangt vor allem die Rücksichtnahme Eines auf Alle und Aller auf Einen. Richtig ist, was die „ganze Welt" für richtig hält, die Majorität, die Gesellschaft und was sich als Durchschnittsmeinung herausgebildet hat. Unanständig ist auch jeder selbständige revolutionäre Geist, der die einzige Wahrheit und Schönheit der allgemein herrschenden Anschauungen und Überzeugungen bestreitet oder gar die Vortrefflichkeit der allgemein anerkannten Moral- und Sittengesetze in Frage stellt. Unanständig ist darum in unserer Zeit ein Tolstoj, — anständig, wer ohne zu fragen und ohne eigen zu denken, sagt, was alle sagen, und allsonntäglich zur Kirche geht, wenn die Mode es so will, und wenn die Mode für Freigeisterei schwärmt, auch den Aufgeklärten gewandt und elegant spielen kann. Das 17. Jahrhundert ist das Geburtsjahrhundert unserer Höflichkeit und gesellschaftlichen Gesittung, unserer Wohlanständigkeit und Prüderie, unseres Scheinenwollens und unserer Heuchelei, — das Geburtsjahrhundert des Geistes der Censur, der Herkömmlichkeit, der Bewunderung für alles Mittelmäßige und äußerlich Korrekte.

Das Geschlecht des 16. Jahrhunderts war ein großes einziges Geschlecht von Künstlern und Dichtern gewesen, von Sehern und Propheten. An einem hellen Frühlingsmorgen erwachte die Menschheit zu neuem Dasein und Leben, und mit der ganzen Gewalt der Intuition, rein durch die Kraft ihrer Phantasie, mit der Kraft ihres Empfindens, Sehens und Wollens schaute sie einen starken, herrlichen Zukunftsmenschen vor sich stehen, einen Übermenschen, der wie ein Gott geworden war, der die Natur zu seinen Füßen liegen sieht, kein Gesetz anerkennt, als das seines Ichs, und thun

darf, was ihm gefällt. Und sie lebte diesen Zukunftsmenschen schon, sie war es eine Stunde lang, — in ihrer Phantasie, in der majestätischen Fülle ihrer künstlerischen und prophetischen Einbildungskraft. Aber sie war es nicht in der nackten Wirklichkeit. Sie wohnte im Wunderlande Utopia, nur wie der Dichter in ihm wohnt. In Wahrheit hatte sich die Menschheit von der Natur noch nicht ein Stückchen unterworfen, sie kannte sie gar nicht, sie war in der thatsächlichen Erkenntnis noch immer fast naiv wie in den Jahrhunderten des Mittelalters. Sie konnte das Recht ihres Ichgefühls nicht begründen; das Ich that, was ihm gefiel, ohne daß es dieses schon thun durfte, und gar bald empfand es ein unheimliches Grauen vor sich selbst, die wildeste Sehnsucht nach der Unterwerfung und nach aller harten Knechtschaft. Doch nun beginnt das zweite Stadium der großen Renaissancebewegung der europäischen Menschheit. Die Wiedergeburt, welche das 16. Jahrhundert erträumt und phantastisch erschaut hatte, soll zur Wahrheit und Wirklichkeit werden. Die Menschheitsführer setzen sich in Bewegung, jenes Land Utopia, von dem Thomas Morus geschrieben hatte, thatsächlich zu erobern und in Besitz zu nehmen. Das mächtige Fühlen des 16. Jahrhunderts soll zu einem Wissen und Erkennen des Fühlens werden, das Wollen zu einem Thun; das, was eben über die Bewußtseinsschwelle getreten war, noch in Schleiern der Ahnungen eingeschlungen, soll sich rein und klar enthüllen. Es beginnen die noch heute nicht abgeschlossenen Jahrhunderte der praktischen Realisierung der Menschheitsideale, welche nach Ausgang des Mittelalters neu emporgegangen waren.

Eine Entwickelung kann nur dann eine gesunde sein, wenn sie von der vollkommenen Voraussetzungslosigkeit ausgeht. Deren Notwendigkeit und wunderbare Kraft hatte das 16. Jahrhundert gefühlt, geahnt und intuitiv erfaßt und war damit zu seinem großen Natur- und Natürlichkeitskultus gelangt. Aber nun sollte die Menschheit die Voraussetzungslosigkeit praktisch bethätigen. Und sie thut es, ein Jahrhundert lang nach dem anderen, in mühsamem Ringen und Arbeiten, sich und ihr Bestes ihr oft zum Opfer bringend. Noch einmal prüft sie mit Unbefangenheit, voller Geduld und Zähheit die Ideale der mittelalterlichen Welt, mit denen der Humanismus so rasch glaubte fertig geworden zu sein. Sie geht der Lehre von der Unfreiheit und Knechtschaft der Menschennatur und von der Notwendigkeit starrer Autoritäten bis in ihre letzten Folgerungen nach. Sie nimmt sie als eine vollkommene Wahrheit an. Sie schmiedet sich noch einmal in die härtesten Fesseln der Knechtschaft und durchkostet alle Pein eines Sklavenzustandes. Sie erprobt die Wirkungen des Autoritätsprinzipes nach allen Seiten hin, — auf den Staat, die Gesellschaft und den Einzelnen, die Wirkungen auf Religion und Sittlichkeit, auf das geistige Leben, auf die sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse, die politischen Zustände, auf das Gemüt, die Gefühle und Empfindungen, — um es endlich — endlich endgiltig zu verwerfen.

Was konnte der menschliche Geist, eingezwängt von so vielen Ketten, nach allen Seiten umschlossen von so vielen Mauern, Großes unternehmen und wirken? Wie prägt sich der autoritäre Charakter des Jahrhunderts in seinem Wesen aus? Nun, der Geist der Menschheit lernte sich disciplinieren, die Methoden des Denkens und Erkennens finden, behutsam von einem Satz auf den andern schließen, logischen Aufbau der Gedanken, strenge Induktion und Deduktion, Ordnung und Regel üben. Er sucht und findet überall Gesetze und strebt alle Erscheinungen in System zu bringen. Mathematik, die autoritärste aller Wissenschaften, wird das Gebiet sein, auf dem er seine höchsten Triumphe feiert. In dem Klima des anarchistisch-individualistischen 16. Jahrhunderts gediehen am besten die undiscipliniertesten, unruhigsten aller Geister, die Künstler-, Poeten- und Prophetengeister, in der Luft des autoritären 17. Jahrhunderts die discipliniertesten und ruhigsten, die Mathematiker, die kühlen Rechner, die besonnenen exakten Gelehrten der Erfahrungswissenschaften, die systematisierenden Philosophen. Große Mathematiker erzeugt das Zeitalter in reichster Fülle, eine bahnbrechende Entdeckung und Erfindung nach der anderen im Gebiete der Mathematik, der Astronomie, der Physik! Der Philosophie erstehen im christlichen Abendlande die ersten wahrhaft großen selbständigen Fortentwickler, die sich nicht mehr begnügen, Aristoteles und Plato nachzuschreiben, und jetzt erst beginnt eine wahre Wissenschaft, eine Wissenschaft des eigenen rastlosen Forschens und Beobachtens der Natur selber, emporzublühen. Die ganze bisherige war noch nichts als eine dürftige Kompilation von Kenntnissen aus den Werken der Alten gewesen, und auch die Wissenschaft des Humanismus war über deren eindringlicheres Studium nicht hinausgedrungen. Die Wissenschaft des 16. Jahrhunderts tastete nach allen Seiten hin, groß im Phantasieren und Ahnen, aber Positives hatte sie noch so gut wie gar nicht schaffen können. Nachdenkend über das Wesen des Staates und über die beste Staatsform, schrieb man Romane, Thomas Morus die „Utopia", und später Tomaso Campanella (1568—1639), der an der Schwelle der neuen Zeit steht, ein Vorwärts- und ein Rückwärtsgewandter, eine ähnliche Phantasie vom „Sonnenstaate". Aber wie waren die Vorstellungen, die sie in Umlauf brachten, mit der Wirklichkeit in Einklang zu bringen? Noch fehlten die Kenntnisse vom Wesen und Zweck des Staates, von seiner Entstehung u. s. w. Die großen Anfänge einer politischen Wissenschaft bringt erst das Zeitalter der Restauration: der gelehrte Niederländer Hugo Grotius (1583—1645) sah den Staat aus dem dem natürlichen Egoismus entgegenwirkenden Geselligkeitstrieb hervorgehen, während Thomas Hobbes, der eigentliche Staatsphilosoph des Jahrhunderts (1588—1679) und einer der schärfsten und folgerichtigsten Denker, die Staatengründung für eine Wirkung der Furcht und des Triebes der Selbsterhaltung nahm. Als Politiker ist er Absolutist, als Philosoph einer der freiesten und radikalsten Geister der

Zeit, ein bitterer Gegner der Kirche und des Pfaffentums. Samuel Pufendorf (1632—1694), der Begründer des Natur- und Völkerrechts in Deutschland, verschmolz die Anschauungen von Grotius und Hobbes miteinander und sah die beste Staatsform in einer eingeschränkten Alleinherrschaft. Wohl bestreitet er dem Unterthan das Recht des Widerstandes, doch behauptet er nicht mit Hobbes, daß der absolute Gewalthaber überhaupt kein Unrecht begehen könne.

Die großen Bewegungsmänner dieser Reaktionszeit, welche trotz des lastenden Drucks von oben her die Entwickelung zur Freiheit und Aufklärung fördern, — diesmal sind es nicht, wie im Sturmjahrhundert der Renaissance und Reformation, ursprünglich revolutionär angelegte Naturen, feurige Leidenschafts-, Gemüts- und Phantasie-Menschen, Thaten-Menschen, Propheten und Sittenprediger, welche den Sturz des Bestehenden von vornherein wollen, macht- und herrschbegierige Naturen. Für solche Geister giebt es nicht genug Luft und Nahrung in diesem Zeitalter des Autoritarismus. Sie wären auf einen so starken und allgemeinen Widerstand gestoßen, daß sie sofort zerbrochen worden wären. Nur behutsame und vorsichtige Seelen konnten das Licht der Freiheit und Aufklärung sicher durch so schwere Zeiten hindurchtragen. Auch die Männer der fortschreitenden Bewegung sind autoritäre Geister und von schwachem Ichgefühl, Männer der peinlichen Ordnung und Regel und der strengen Gesetzlichkeit. Sie suchen die Ruhe und fliehen die Erregung. Sie wollen nicht umstürzen, erneuern und verbessern, nach intuitiv erschauten Idealen, sondern nichts als schlechthin erkennen und wissen. Sie suchen die Ordnung und Systematik, die Logik und Dogmatik, welche den Mathematikergeist des ganzen Jahrhunderts und ihren eigenen beherrschen, in allen Erscheinungen der Welt. Sie beobachten und sammeln Thatsachen, sie disponieren klar und scharf, sie rechnen und schließen. Aber indem sie so zum erstenmal mit allem Rüstzeug der exakten Wissenschaftlichkeit der Natur auf den Leib rückt, gelangt die Menschheit


Hugo Grotius.

zu einer solchen Fülle von neuen Thatsachen und Ergebnissen und gerät so sehr in Gegensatz zu dem Wissen, auf welchem die mittelalterlich-religiöse Weltanschauung aufgebaut hatte, daß der Traum ihrer Wiederherstellung, den man im Anfang mit so großer Lust und mit so vielen Hoffnungen geträumt hatte, mehr und mehr in das Nichts sich auflöste. Der kirchliche Absolutismus durchschaute sehr wohl die Gefahren, die ihm von dieser ganz und gar objektiven und tendenzlosen Wissenschaft drohten. Er sah auf einmal einen ganz neuen Feind gegen sich heranziehen, von dem er bisher noch keine Ahnung gehabt hatte. Dem Glauben stand nicht mehr der Glauben, die Deutung der Deutung, das Gefühl dem Gefühl, die Schwärmerei der Schwärmerei gegenüber, sondern das nackte unumstößliche beweisbare Wissen und die nackte Vernunft. Mit großen überphantastischen Stimmungen setzte das Reaktionszeitalter ein, mit visionär ekstatischen Zuständen, mit Wunder- und Dämonenglauben. Aber die Autorität, der Zwang, die Unterwerfung unter Dogmen und Gesetze, die man predigte, sie waren es gerade, welche die Glaubensfähigkeit, die Phantasiekraft und das Visionsvermögen, das ganze Wesen des Religiosismus am meisten untergruben und unterwühlten und in der abendländischen Menschheit den Rationalismus zum Durchbruch kommen ließen, der sich gar bald als der eigentlichste und entschlossenste Gegner aller religiösen Triebe enthüllen sollte. In der Luft der Freiheit und der Schluft, der um das Wissen und die Vernunft unbekümmerten Phantasietrunkenheit des 16. Jahrhunderts waren die religiösen Kräfte der Menschenseele ungeheuer erstarkt; als die christliche Kirche die Autorität, den Zwang und die Unterwerfung predigte, da nahm sie in ihrer Blindheit freiwillig das zerstörendste Gift zu sich. Selber erzeugte und förderte sie den Geist der Vernünftelei, welcher alle Glaubensfähigkeiten schließlich lähmt und brachlegt. Im Anfang, im ersten Rausch und in der ersten Begeisterung der Reaktionsstimmungen konnte die Kirche noch hoffen, mit der rauhesten und rücksichtslosesten Gewalt die freien Geister und die neue Wissenschaft auszuroden. Eine Reihe von Märtyrern zieht an unseren Augen vorüber: Vesalius, Giordano Bruno, Galilei, Campanella, Vanini. Aber das Gelehrtengeschlecht, welches dann heranwächst, ist vorsichtiger, klüger und ruhiger, kälter und objektiver. Es hat nicht mehr so viel wie jene vom heißeren Blute der Renaissance in sich. Jene stürmischer-revolutionären Naturen fordern die rohe nackte Gewalt ganz anders heraus als die behutsamen, die disciplinierten, alle Autoritäten anerkennenden Männer des 17. Jahrhunderts. Die fanatischste Verfolgungswut konnte zuletzt nichts ernsthafter gegen einen Descartes unternehmen, der nichts Bestehendes angreift, nichts bezweifeln will, nur rein um der Methode willen und um die herrschende Weltanschauung zu bejahen, um Gott zu beweisen, von dem Zweifel an allem, von der völlig freien subjektiven und autoritätslosen Forschung ausgeht. Die Kirche konnte

noch so klar erkennen, daß gerade diese Methode, diese Art und Weise des Gedankenganges, die Vorurteilslosigkeit, das vorweg genommene Recht der Kritik das Gefährliche war, aber sie konnte den Denker, der zu so „frommen Ergebnissen" gelangte, nicht schlechthin der Feindschaft gegen sie zeihen. Ihre Waffen verloren an Schärfe, und sie mußte sich daran genügen lassen, die Schriften des vorsichtigen Gegners auf den Index zu setzen. Dem



Johannes Kepler.

Orthodoxismus bleiben schließlich nur die Drohungen, die Verdächtigungen und Beschimpfungen, sowie die Verfluchungen übrig. Aber die Methode that dabei ihre ruhige aufklärende Arbeit am Geiste der Menschheit weiter. Sie schärfte seinen Sinn für das Thatsächliche, für das Experiment und die kalte wissenschaftliche Beobachtung, das Vermögen der Kritik, das logische Denken, das Verlangen nach strenger mathematischer Beweisführung. Aller kirchlicher, staatlicher und gesellschaftlicher Autoritarismus mußte zuletzt die Segel streichen vor der viel zwingenderen Autorität einfacher



Amos Comenius.

Thatsachen, vor der Autorität der Logik und der Vernunft. Was half es den geistlichen Gewalthabern, daß sie Galilei zum Widerruf gezwungen hatten? Zwanzig Jahre nach seinem Tode blieb ihnen nichts übrig, als die Erklärung gegen die Bewegung der Erde stillschweigend aus dem Index zu streichen.

An den Eingangspforten dieses Zeitalters stehen die Gestalten eines Galilei, eines Campanella, eines Vanini, eines Bacon von Verulam, eines Hugo Grotius. Der gewaltige Johannes Kepler (1571—1630), noch immer nicht frei von der alten mystischen Spekulationswut, ein phantasiefroher Renaissancemensch noch, eine Künstler- und Dichterseele, arbeitete sich doch zu der Höhe der neuen Thatsachenwissenschaft empor und zerstörte die letzten Überlieferungen des ptolemäischen Systems, die auch Kopernikus noch für Wahrheiten gehalten hatte. Mit den drei von ihm entdeckten und nach ihm benannten Gesetzen vollendete er das von diesem begonnene Werk und die neue Theorie der Sonnenwelt. Eine wahrhaft Faustische Natur, ein echter unbestochener Forschergeist: „In der Theologie mag das Gewicht der Gründe gelten; in der Philosophie gilt nur das der Gründe Heilig sind mir alle Kirchenlehrer, heiliger aber ist mir die Wahrheit.“ Auch Amos Comenius (1592—1671), der Vater der modernen Pädagogik, der Rousseau und Pestalozzi dieses Zeitalters, der schon das Ideal des allgemeinen obligatorischen Schulunterrichts aufstellte und die Schule auf das Leben hinwies, sie von der Herrschaft der Theologen befreite, trägt noch starke



René Descartes (Cartesius).

Elemente von dem demokratischen und revolutionären Charakter des 16. Jahrhunderts in sich. Als der Protestantismus in Theologengezänk ausartete, erstand in dem Görlitzer Schuhmachermeister **Jakob Boehme** (1575—1624) der alten deutschen Mystik ein letzter großer Meister; Schulung und Zucht fehlen ihm, mühsam ringt der Gedanke nach Ausdruck, chaotisch wogen Begriffe und Vorstellungen durcheinander, aber auch er besitzt noch immer das große, intuitive Genie der dahinschwindenden Periode, die mächtige innere Anschauungskraft, die Vorahnung alles Kommenden; im Keime liegt bei ihm in seiner Gesamtheit zusammen, was sich einzeln bei den nachfolgenden großen Denkern entfalten wird.



Jakob Boehme.
Nach einem anonymen Kupferstich des 17. Jahrhunderts, der nach einem wahrscheinlich gleichzeitigen, jetzt verschollenen Ölgemälde angefertigt worden.

Boehme schließt das Thor der alten Philosophenschule. **René Descartes** (Cartesius, 1596 bis 1650) eröffnete die Wege der neuen Philosophie und lehrte den Geist methodisch-wissenschaftlich denken; statt der Behauptungen, statt genialer intuitiver Einzelgedanken, statt des Ahnens und Glaubens sollte die Philosophie von nun an strenge und klare Beweise erbringen. Descartes' Landesgenosse Montaigne hatte den Skepticismus, den Zweifel an allem verkündet. Der Sohn des 17. Jahrhunderts, das nach Normen, Gesetzen, Autoritäten verlangte, suchte nach Ruhe, nach einer festen Grundlage, auf der sich ein sicheres, unzerstörbares Gebäude der menschlichen Erkenntnis aufbauen ließ, nach einem festen Ausgangspunkte, um die Wahrheit der Wahrheiten zu erreichen. Was ist das Gewisseste des Gewissen? Unsere Sinne können uns täuschen, zweifeln können wir

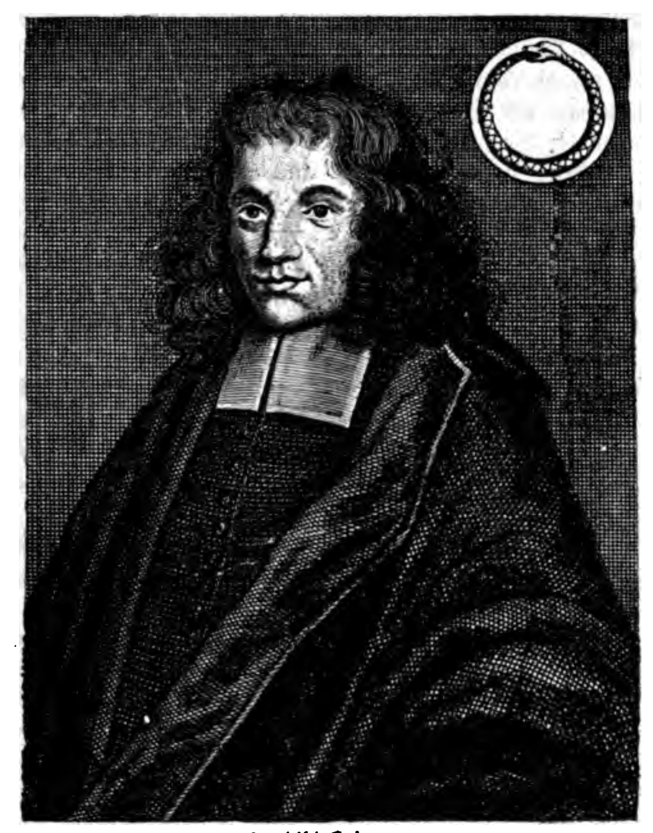
allein nicht an unserem Denken. Ich denke, also bin ich. Geulinx und Malebranche bildeten seine Philosophie weiter, Gassendi, der erste, der Epikur genauer studierte, trat ihr entgegen und stellte der idealistischen von neuem eine sensualistische Denkweise entgegen: Nichts ist im Verstande, was nicht vorher in den Sinnen war.



Isaak Newton.

Die Großthaten der Mathematiker, Astronomen, Physiker und Chemiker, der Mediziner des 17. Jahrhunderts, — wie soll man sie in wenigen Zeilen aufzählen können. Fernrohr und Mikroskop werden erfunden, das erste Barometer, das erste Thermometer konstruiert, die Luftpumpe erfunden, die Expansivkraft des Wasserdampfes erkannt, die Gase entdeckt. Die Namen eines Torricelli, eines Cassini, eines Otto von Guericke, eines Papin leuchten uns entgegen, — die Namen großer Chemiker, eines Franz de la Boë Sylvius, Glauber, Robert Boyle, Stahl und Boerhave, die Namen genialer Ärzte, eines Malpighi, eines Aselli,

eines William Harvey, der endgiltig den Kreislauf des Blutes feststellte. Christian Huyghens (1629—1695) begründete die Undulationstheorie, indem er das Licht als eine reine Bewegungserscheinung nachwies. Isaak Newton, das eigentlichste Genie dieses Zeitalters, in welchem dessen innerstes Wesen und Sein sich am großartigsten offenbarte (1643—1672), schuf auf



Benedikt Spinoza.
Nach einem gleichzeitigen Stich.

den von Kopernikus, Galilei und Kepler gelegten Grundlagen weiter und fügte durch Entdeckung des Gravitationsgesetzes der neuen Erkenntnis von dem Bau des Weltalls und den in ihm herrschenden Gesetzen das letzte große Schlußstück ein. Das ganze All lag in einer wunderbaren großen Ordnung vor den Augen der Menschheit ausgebreitet; bestimmte Naturgesetze, hier auf Erden wirksam, waren überall im Weltraum nachweisbar. Ein einziger großer Mechanismus herrschte und verknüpfte alles miteinander wie die Glieder einer mathematischen Beweisführung. Alles geschieht in der Ordnung der Natur mit Notwendigkeit, erklärte Baruch Spinoza,

der große Weltweise des Jahrhunderts (1632—1677), der Giordano Bruno's Innenwelt in der strengen Systemenform Descartes' umbaute. Den Gegensatz von Seele und Leib, den Descartes nicht aufzuheben vermochte, sucht er zu vernichten. Es giebt nur ein in sich unendliches und ewiges Sein, — Gott. Gott und Welt ist dasselbe. Stellen wir uns das Sein als Einheit vor, so sagen wir Gott, denken wir an die Auseinanderfaltung seines Wesens, so sagen wir Welt. Zwei Eigenschaften kommen dem Sein zu, die Ausdehnung und das Denken. Das Sein als Ausdehnung nennen wir Körper, das Sein als Denken Seele. Die beiden Eigenschaften der Substanz offenbaren sich in Einzeldingen, in den „modi"; nur die Substanz, das wahrhaft All-Eine, das Unendliche, ist notwendig-frei, nicht so die beschränkten Dinge, deren Wert nur in den Beziehungen zum Ganzen liegt. Jedes Ding strebt, sich in seinem Sein zu behaupten; aus der Behauptung seiner selbst erwächst ihm die Freude, aus der Unterdrückung die Unlust. Das Fühlen und Erkennen der Einheit alles Seienden ist das höchste Gut. Die Welt Spinoza's atmet den seligen Frieden und die feierliche Ruhe eines Weltweisen, der entrückt allen einzelpersönlichen Lüsten und Trieben, erhaben über die irdischen Leidenschaften, geringschätzig denkend von den Teilen, dem einzelnen und besonderen, sein Auge streng auf das Große, Ganze und Ewige gerichtet hält und voller Bewunderung vor der Ordnung, strengen Gesetzmäßigkeit und Geregeltheit alles Geschehenen staunend dasteht. Schwindelnd starrt das Ich in die unendlichen Sternenräume, auf welche die Astronomie das Auge gelenkt hatte, und in das mechanisch so wunderbar gefügte All, das Kopernikus, Galilei, Keppler und Newton enträtselt hatten, und fühlt sich selber in seinem Nichts. Der die Individualitäten vernichtende Absolutismus des Jahrhunderts fand in der Philosophie Spinoza's seinen erhabensten Ausdruck; sie ist die Philosophie des teleskopbewaffneten Auges, die Philosophie der Erkenntnis der Allgiltigkeit des Kausalitätsgesetzes. Es geziemt uns nicht, das, was geschieht, zu beweinen und zu beklagen, noch uns zu freuen, weder zu verurteilen und zu verabscheuen, noch zu bewundern. Verstehen und begreifen heißt alles. Spinoza kann das autoritäre Prinzip eines Hobbes nicht beseitigen, aber er mildert es. Auch ihm ist der Staat um des Nutzens willen entstanden, doch die Macht der Gewalthaber wird eingeschränkt durch die natürliche größere Stärke der Massen. Jenen muß von selber daran liegen, Vernunft und Gerechtigkeit auszuüben und das gemeine Wohl vor allem im Auge zu behalten. Er fordert die persönliche Geistesfreiheit.

Spinoza führte das Leben eines einsamen Geistesarbeiters, der kein Bedürfnis nach den Ehren und Genüssen der Welt verspürt und nichts so sehr begehrt wie die Freiheit und Unabhängigkeit seines Denkens. Aus anderem Stoffe war Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646—1716) geschaffen. Eine durch und durch bewegliche und anschmiegsame Natur, die unmittelbar

wirken und anregen will, von den Höhen der Philosophie in das Treiben des Tages hinabsteigt und immer auf praktische Thätigkeit dringt. Er sucht den Erfolg und das äußere Ansehen. Er liebt die Luft der Höfe. Er sammelt nicht wie Spinoza seine Kräfte auf einen Punkt und systematisiert wie dieser, sondern verzettelt sie in einer Fülle von Einzelschriften. Das Wissen sucht er in seiner ganzen Breite zu umfassen, und er gehört zu den vielseitigsten Geistern aller Jahrhunderte. Er ist Mathematiker und Physiker, Geschichtsschreiber, Politiker und Jurist, Philosoph und Theologe. Er vermittelt gern, er schont die bestehenden Gewalten und die herrschenden Vorurteile und weiß sich nicht rücksichtsloser von den überlieferten Vorstellungen loszureißen. Aber dabei kämpft er rastlos für seine höheren Ideen, arbeitet mit kleinen Mitteln für ein Großes und Edles und trägt in seinen Händen eine hellodernde Fackel der Aufklärung. Eine heiße Vaterlandsliebe beseelt ihn, und mit klugem Geiste zeichnet er dem deutschen Volke die Wege eines vernunftvollen politischen Handelns vor. Bitter klagt er, daß Deutschland um thörichter, kleiner Streitigkeiten willen um seine Macht und sein Ansehen gekommen ist; nur als geeinigte Nation kann es zu neuem Glanz sich erheben. Die getrennten Konfessionen möchte er wieder zusammenführen. Mit Leibnitz gelangte die neue Philosophie nach Deutschland und betonte sofort scharf das Prinzip des Individualismus, das sich bei Spinoza in Nebeln verloren hatte. Die Leibnitz'sche Welt baut sich aus „Monaden" auf, aus beseelten Atomen, die ein Leben in sich führen und voneinander nicht beeinflußt werden können. Ein Körper stellt eine Vereinigung von Monaden vor, doch besitzen nur die höchsten Organismen eine Seele, eine Centralmonas, einen vereinigenden und beherrschenden Mittelpunkt, während die unorganischen Körper einen bloßen Haufen von Atomen vorstellen. Gott ist die Monade aller Monaden, das eigentliche Prinzip der Ordnung, der zusammenfassenden Kraft und der Vervollkommnung. Er ist der Architekt der Natur. Da die Dinge nicht aufeinander wirken, so muß auch eine



G. W. Leibnitz.

durch Wechselwirkung erzeugte Harmonie geleugnet werden. Um diese dennoch zu retten, um zum Optimismus zu gelangen, zur Erkenntnis, daß diese Welt die beste aller Welten ist, bleibt Leibnitz nichts als ein gewaltiger Luftsprung übrig, ein die mechanische Weltordnung und die Kausalitätsgesetze durchbrechendes Wunder: die Erklärung einer prästabilierten, einer vorher bestimmten Harmonie.

Newton, Leibnitz und Spinoza stehen am Ende dieses Zeitalters und beschwören den Geist einer neuen Entwickelung herauf, dessen Licht schon hell aus ihren Augen strahlt. Das Jahrhundert der Aufklärung und der reinen Vernunft hat mit ihnen seinen Anfang genommen.





Die Südromanen und der Verfall der Renaissancekunst.

Allgemeines über die Entwickelung der Poesie im 17. Jahrhundert. Italien zur Zeit der Gegenreformation. Das Christentum in seinem Verhältnis zur Antike. Fortleben der klassicistischen Ideale in der Dichtkunst: Chiabrera u. s. w. Marini. Der Charakter seiner Kunst und seines neuen Stiles. Die Zeit der Marini-Vergötterung. Das Fortleben des komischen Epos: Tassoni, Bracciolini. Die Satiriker: Salvatore Rosa u. s. w. Das Drama. Verfall der italienischen Poesie. Der Durchbruch des Nüchternheitsgeistes und die Anfänge der Herrschaft des französischen Klassicismus. Christine von Schweden und ihr Poetenkreis. Die arkadischen Gesellschaften. Die öffentlichen Zustände Spaniens und der Verfall des Staates im 17. Jahrhundert. Gongora und der „estilo culto“. Der nationale Charakter seiner Kunst und seines Stiles. Der Kampf um Gongora. Die Schule der „Conceptisten“. Fortdauer der Blüte des spanischen Dramas. Calderon. Der neue Geist der spanischen Poesie und die Unterschiede zwischen der Kunst der Lope und Cervantes und der Calderons. Die Weltanschauung Calderons und der Charakter seines Dramas. Dessen Subjektivität und idealistische Richtung. Der Mangel an Natursinn und Naivetät. Die Schule Calderons. Agostin Moreto. Francisco de Roja. Die letzten Ausläufer der nationalspanischen Poesie: Candamo u. s. w. Verfall der spanischen Litteratur.

In ihren Anfängen hängt die Poesie des neuen Zeitalters naturgemäß noch innig mit der Poesie des Renaissancegeistes zusammen. Sie hält deren Grundwesen fest, sie behauptet die alten künstlerischen Ideale und beharrt in der Anschauungsweise der zur Herrschaft gelangten Kunst. Die ersten Männer, in deren Werken die Luft einer neuen Zeit weht, sind noch unmittelbare Zeitgenossen der großen Vollender der Renaissancedichtung, Gongora noch um ein weniges älter als Lope de Vega und Shakespeare, — Marini nur um wenige Jahre jünger. Sie üben einen starken Einfluß aus, und ihr Stil schimmert in manchen kennzeichnenden Einzelheiten selbst aus den Werken der echtesten und größten Renaissancepoesie hervor. Sie wollen auch nicht die alte Kunst zerstören und aufheben, sie stehen ihr nicht fremd und feindlich gegenüber wie die Kinder einer späteren Zeit, wie die französischen Klassicisten und noch mehr die Zeitgenossen eines Voltaire, sondern wollen sie gerade noch erhöhen und verfeinern und all ihre Reize noch inniger auskosten. Drang die Poesie des 16. Jahrhunderts auf möglichst lebendige Anschaulichkeit, auf Phantasie und auf Geist, so suchen die Gongora und Marini die Anschauungskraft, die

Phantasie und den Geist zu ganz besonderen Anstrengungen anzustacheln, und sie wollen ganze Orgien der Phantasie und des Geistes veranstalten. Sie möchten alles Bestehende übertrumpfen, ganz Neues und noch nie Dagewesenes der erstaunten Welt darbieten, und ihr ganzes Innere ist in einen Krampf hineingeraten und in eine Überhitztheit. Die Phantasie und der Geist werden um ihrer selber willen gesucht und dienen nicht mehr dazu, die Welt zu erfassen und zu erkennen, die Dinge zu verstehen und zu begreifen. Man sucht das Mittel statt des Zweckes, die Form statt des Inhaltes. Der Geist wird zur Geistreichelei und Spitzfindigkeit, die Phantasie will zeigen, wie sehr sie Phantasie ist, und verstrickt sich ins Phantastische, in Dunkelheit und Verworrenheit, ins Absonderliche und Abstruse. Die Bildersprache wird überladen und gesucht, sie will das Fremdeste und Unzusammengehörigste in einen Einklang bringen, weil sie ihren Stolz darin setzt, auch zwischen den entferntesten Dingen noch Vergleichungspunkte zu entdecken und das Sinnliche durch das Unsinnliche verdeutlichen, statt umgekehrt. Der Formalismus bemächtigt sich der Herrschaft, und diese wesentlich nur formalistische Kunst, die der Gongora und Marini, leitet vom Alten zum Neuen über.

Mit der Neubelebung mittelalterlicher Ideen drang aber auch der Geist, die Gedanken- und Stimmungswelt der neuen Zeit in die Poesie hinein. Es gehen in ihr immer mächtiger starke innere Umformungen vor sich. Es steigert sich das weiche und weibliche Träumerwesen, das schon bei Tasso zum Durchbruch kam, die Weltmüdigkeit und Weltflüchtigkeit, die christliche Ekstase, das Pathologisch-Visionäre. Die starke Sinnlichkeit, die Phantasiekraft, die ganze ästhetische Genialität der vergangenen Periode leben noch immer weiter, aber auch der Gongorismus und Marinismus hinterließen einen starken Niederschlag. Die katholische Reaktion war von keiner kunstfeindlichen Gesinnung. Die alte vornehme italienische Bildung hatte doch zu feste Wurzeln geschlagen, und die künstlerische Genußfähigkeit des Renaissancezeitalters war einstweilen noch ein ganz sicherer und fester Besitz. Der Jesuitismus unterwarf sich die Kunst, die Litteratur und das Theater und hauchte ihnen seinen Geist ein, statt sie plump zu bekämpfen und zu verneinen. Aber der vorwiegend romantische und der christliche Geist der Übergangszeit führte die Poesie notwendig von der Betrachtung der Wirklichkeit hinweg und entfremdete sie langsam der Natur, löste den Individualismus auf und förderte das Herkömmliche und Autoritäre. Inhaltlich und formal wird die Kunst üppig, sinnlich, wollüstig, überladen und manieriert. Der Renaissancestil geht in den Barock- und Jesuitenstil über. Calderons Drama verkörpert am lebendigsten diese zweite Entwickelungsstufe der Dichtung des Restaurationszeitalters.

Goethe hat scharf und klar den Unterschied des Wesens zwischen der Shakespeare'schen und der Calderonischen Poesie hervorgehoben, und ich

möchte hinzufügen, auch den Unterschied zwischen der Kunst Calderons einerseits und andererseits zwischen der des Lope de Vega und des Cervantes. Den eigentlichen, den echten Geist der Renaissancepoesie verkörpert er nicht mehr, so mannigfache von ihren Elementen auch noch in ihm stecken. „Shakespeare," sagt Goethe, „reicht uns die volle reife Traube vom Stock; wir mögen sie nun beliebig Beere für Beere genießen, sie auspressen, keltern, als Most, als gegorenen Wein kosten oder schlürfen; auf jede Weise sind wir erquickt. Bei Calderon dagegen ist dem Zuschauer, dessen Wahl und Wollen nichts überlassen; wir empfangen abgezogenen höchst rektifizierten Weingeist, mit mancherlei Spezereien geschärft, mit Süßigkeiten gemildert; wir müssen den Trank einnehmen, wie er ist, als schmackhaftes köstliches Reizmittel, oder ihn abweisen." Diese Kunst der Naturentfremdung und der Verkünstelung, in welche Gongora, Marini und Calderon einlenkten, tritt in den folgenden Jahrzehnten immer deutlicher hervor. Die Poesie verliert mehr und mehr an eigener Beobachtung, an ganz selbständiger Betrachtung der Welt und des Menschen, an Unmittelbarkeit, an Ursprünglichkeit und Urwüchsigkeit. Zwischen die Erscheinung und den Dichter drängen sich allerhand „Autoritäten", Muster und Vorbilder. An Stelle der Natur tritt das Buch, und Natur und Kunst werden zu Gegensätzen, das Natürliche fällt der Verachtung anheim, und nur das Künstliche und die Form soll gelten und Wert und Bedeutung besitzen. Die ganze Phantasiethätigkeit, diese stärkste Kraft der letzten Vergangenheitsdichtung, wird immer mehr gelähmt und dem Verstande zum Opfer gebracht. Die eigentliche, den Geist des 17. Jahrhunderts am charakteristischsten widerspiegelnde Poesie, die Poesie der peinlichen Geregeltheit, der mathematischen Beweisführungen, des Autoritarismus und Dogmatismus kommt dann endlich rein und vollendet zum Durchbruch, überall in Europa, aber am reinsten und vollendetsten bei den Franzosen im klassischen Drama der Corneille, Racine und Molière. Sie bildet die dritte Stufe in der Entwickelung der Poesie dieses Zeitalters.

Frankreich erntet die Früchte der Klugheit und nationalen Gesinnung, die es im letzten Jahrhundert an den Tag gelegt hatte, und schwingt sich politisch zur Führerrolle Europas empor. Auch als Kulturmacht ersten Ranges steht es in dieser Zeit da, und nur England und die Niederlande können mit ihm rivalisieren. In der Poesie aber erobert es sich noch einmal die Vorherrschaft, die es in den Tagen des ritterlichen Mittelalters ausübte. Italien steigt dafür von der Höhe, auf der es gestanden hatte, herab und noch tiefer versinkt Spanien nach der kurzen und großen Glanzzeit, die es genossen hatte, versinkt in eine halbe Barbarei.

Italien im 17. Jahrhundert.

Der Geist der neuen Zeit wirkte auf die Poesie der politisch verfallenen, unter spanischer Fremdherrschaft schmachtenden Appenninen-Halbinsel verwildernd ein. Zu mächtig standen die Schöpfungen der letzten Vergangenheit da, als daß man sich ihrem Einfluß ganz entziehen konnte, als daß man die Kraft besaß, ein ganz Neues und Eigenartiges ihnen entgegenzustellen, aber andererseits widersprach der heidnisch-antike Geist, der gerade in der italienischen Renaissancedichtung am klarsten zum Durchbruch gekommen war, in vielem dem eigentlichen Wesen der christlich-katholischen Reaktion. Jetzt eiferte mancher gegen die Darstellung heidnischer Göttergestalten und antiker Fabelwesen, gegen all die ernsten und pikanten olympischen Erzählungen und Histörchen, an denen sich einst Päpste und Kardinäle weidlich ergötzt hatten; aber die Proteste verhallten ungehört und trafen auch wenig den Kern der Sache. Die Überlegenheit der antiken Bildung, die selbst heute noch von so manchem „Humanisten" mit festem Glauben behauptet wird, wagte niemand zu bestreiten und konnte damals, als die Wissenschaft ihre allerersten selbständigen Gehversuche machte, auch noch gar nicht bestritten werden. Von Anfang an war das Christentum so sehr mit den Resten der altlateinischen Bildung durchsetzt, stets war es so sehr „römisch" gewesen, daß es trotz der ernsten Mahnungen, die es soeben bekommen hatte, die humanistischen Studien mit dem größten Eifer fortsetzte. Es ahnte gar nicht, wie sehr der Geist der Weltlichkeit und der heidnischen Gesinnung aus diesen Quellen immer neue Nahrung schöpfen mußte, und handelte, wie jene strengen Väter und großen Pädagogen des Port Royal, die trotz ihrer mönchischen Askese, trotz ihres ganzen spröden und kunstfeindlichen Puritanismus ihren Schülern Vergil und Ovid in die Hand drückten. Die Reaktion des Christentums gegen den Renaissance-Paganismus war eine vorübergehende Erscheinung; sie griff weder entschieden noch allgemein und nicht in ihren Wurzeln die Vergangenheit an. Die katholische wie die protestantische Kirche nehmen die humanistischen Studien in gleicher Weise in Schutz und lassen sie mehr und mehr sich vertiefen. Auch die italienische Poesie huldigt ferner der klassicistischen Richtung und verstrickt sich noch enger in die Nachahmung der Griechen und Römer.

Gabriello Chiabrera (1552—1637) und Fulvio Testi (1593 bis 1646), später Alessandro Marchetti (1632—1714) und Francesco Redi (1626—1692) können als die Häupter dieser antikisierenden Formalistenschule angesehen werden. Viel mehr als reine und gewählte Sprache, als klare und korrekte Formen darf man bei ihnen nicht suchen. Wie hier alles auf Nachahmung und Nachäffung hinausläuft, kann man bei Chiabrera sehen, der sich zu seinen Mustern Pindar und . . . . Anakreon zugleich

erkor und bei der Gegensätzlichkeit dieser zwei Poeten klärlich erweist, daß er in Wahrheit weder das eine noch das andere sein kann. Auch eine Reihe von Schäferspielen hat er geschrieben und geschichtliche Epen im Stile Trissino's, in denen Erinnerungen an Ariost und Tasso mit unterlaufen.

Wie in Spanien gegen Gongora, so bildeten in Italien diese Akademiker eine geschlossene Phalanx gegen Giovanni Battista Marini (1569—1625), das einzige und wirkliche echtkünstlerische Talent, welches in diesem Jahrhundert den Italienern noch erstand, — echt insofern, als es die Fähigkeit besaß, dem Geist seiner Zeit den ihm eigenartigsten und entsprechendsten dichterischen Ausdruck zu verleihen. So gekünstelt und überladen dieser war, so voller Manieren er steckte, so hatte er doch etwas Organisches und Naturnotwendiges an sich, er verriet noch immer Selbständigkeit und Innerlichkeit der Auffassung, eine Einheit des Inhalts und Form, — und durch alles das erhob sich Marini weit über den nachahmenden und im reinsten äußerlichen Formelwesen befangenen Klassicismus, dessen Geleckheit und flaue Glätte. Zur selben Zeit, als in den Gemälden der Caravaggio und Ribera ein Häßlichkeits- und Grausamkeits-Naturalismus zum Durchbruch kam, der in der Darstellung des Grausigen und Peinlichen entsetzlicher Qualen schwelgte, als der raffinierte Techniker Bernini dem Sinnlich-Üppigen, dem Lüsternen und Schwülstigen nachjagte, und als die Architektur in den Barock- und Jesuitenstil einlenkte, schuf Marini seine aus demselben Geist und Empfinden hervorgegangenen Dichtungen. Das Alte und Neue, Heidnisch-Antikes und Reaktions-Christliches wogt seltsam und bunt in der Seele dieses Poeten durcheinander. Da giebt es nichts Festes und Klares, kein ordnendes Gedankenleben, kein ideelles Wollen, kein Lebensziel, — sondern nur ein Gedränge von Phantasievorstellungen und Geistreichigkeiten, die sich gegenseitig aufheben und vernichten. Eine Dichtung der vollkommenen inneren Zersetzung und Auflösung. Krampfhaft sucht



Gabriel Chiabrera.
Nach einem Kupferstich, der auf eine Zeichnung von Joannes Orbati zurückgeht.

der Geist und der Witz das Auseinanderbrechende zusammenzuhalten und das Tohuwabohu als etwas Gewolltes, das innerlich Widerspruchsvolle als besonderes Tiefes und Schönes darzustellen. Den Stil der überreizten Phantasie und der gesuchten Geistreichigkeit, der gehäuften Metaphern, der nur noch in Bildern und Antithesen spricht und nichts mehr beim eigentlichen Namen nennt, — für Italien führt ihn Marini zur Vollendung empor. Aber was bei John Lily und dem Euphuismus mehr nur ein sprachliches Virtuosentum ist, das durchdringt bei Marini tief das ganze künstlerische Schauen und Empfinden. Und im Gegensatz zu dem estilo culto Gongora's, zu dessen mystischen Dunkelheiten, vertritt der Italiener vorzugsweise ein echt romanisches Kalt- und Fröstelnd-Vernünftelndes und Rationelles, mehr einen Bombast des Verstandes als der Phantasie. Je weniger er eigentlich zu sagen hat, desto eifriger will er den Leser glauben machen, daß er ihm etwas zum Nachdenken giebt. Allegorik und Definition ist ein Hauptelement seiner Kunst. Und wie definiert er z. B. die Liebe, — in lauter Antithesen, die sich vollkommen vernichten: er nennt sie einen tausendäugigen Argus, der nicht sehen kann, einen stummen Redner und einen reichen Bettler, einen gelehrten Nichtswisser, einen bekleideten Nackten, einen Frieden, der ein Krieg ist, eine sturmvolle Ruhe u. s. w. u. s. w. Auch Marini gehört zu den echten Formalisten, welche am Ende einer reichen Kunstperiode zu erscheinen pflegen und alles übertreffen möchten, was die Vergangenheit geschaffen hat, deren eigentliches Wesen verstehen, ohne daß sie



Giambattista Marini.

es selbst innerlich noch besitzen und so es bis zur Karikatur verzerren, indem sie dessen Vorzüge zu Fehlern umwandeln. Es ist diese Form aber auch der charakteristische Ausdruck des an Antithesen und Widersprüchen reichen zersetzten Innenlebens des Künstlers, der halb in antik-heidnischen, halb in mittelalterlich-christlichen Vorstellungen lebt, bald frech und bald fromm, aber noch kein Calderon ist, nicht wie dieser ein durch und durch von dem Restaurationsgeist durchtränkter Dichter, der sich in das feinste und innerlichste Gedankenleben des neuen religiösen Geistes mit wirklicher und echter Inbrunst versenkte. Bei Marini bleibt das meiste noch eine äußerliche Unterwerfung unter die neuen zur Herrschaft gelangten Anschauungen in Staat, Kirche und Gesellschaft. Die Romantik, welche mit der Restauration des Christentums und der Kirche über die Geister gekommen war, hatte wie alle Romantik etwas Berauschendes und Üppiges, Entnervendes und die Thatkraft Lähmendes an sich. Die frische und kräftige Sinnlichkeit des vergangenen Geschlechts erhält dadurch eine Verweichlichung und ein größeres Raffinement. Das eine Auge schielt nach den nackten Reizen olympischer Göttinnengestalten herüber und ist noch trunken von den Formenschönheiten der Welt Ariosts, die Seele hat noch nicht vergessen, wie frei sie sich der Weltlust hingab und die Natur liebend umklammerte. Das andere Auge aber hängt an den blutenden Märtyrergestalten des Christentums. Asketische und Weltverachtungsgedanken tauchen im Gehirn auf, Vorstellungen von der Schönheit des Leidens und entsetzlicher Qualen. Je weniger man in Wahrheit eine Märtyrernatur besitzt, je verweichlichter und üppiger das Geschlecht ist, desto gräßlicher und mit desto gröberer Deutlichkeit malt es sich das Blutige und Grausige dieser christlich-kirchlichen Vorstellungswelt aus und empfindet in der Ausmalung mittelalterlicher Schreckensbilder einen besonderen Kitzel der Wollust. Unter dem Zwang und Druck der Reaktionsanschauungen wagt die Sinnlichkeit sich nicht länger frei zu äußern, sie versteckt und verhüllt sich und wird zur Lüsternheit. In diesen Empfindungen gedieh und wuchs die Dichtung Marini's. Schwül und üppig, lüstern und wollüstig wie die Kunst Bernini's und gleich dieser von raffinierter Technik, kokettierend mit ihrer Frömmigkeit, erhebt sie sich bald scheinbar zu dem reinsten und seligsten Idealismus, über alle Welt- und Wirklichkeit empor, scheint durch und durch spiritualistischer Natur zu sein und giebt sich dann wieder, mit ihrer Vorliebe für die Antithese greller Dissonanzen, scheinbar dem derbsten Naturalismus hin, indem sie in der Ausmalung des Gräßlichen und Entsetzlichen, sowie des Geschlechtlichen die eigentliche Wahrheit der Natur zu finden glaubt. Aber das eine wie das andere läßt kalt, da bei dem Dichter die Reflexion das innerliche Anschauungs- und Empfindungsvermögen überwiegt und die verständige frostige Überlegung den Hebel in den Händen hält. Sein Hauptwerk, das lyrisch-epische Gedicht „Adonis“, feiert die Liebe der Venus zu dem Jäger Adonis. Arm an Erzählung

und Handlung, schwelgt es in Schilderungen und Beschreibungen, in brünstigen Verzückungen eines durch und durch geschlechtlichen Genußrausches, der sich den Anschein erhabener platonischer Geistigkeit giebt, in Reflexionen und Betrachtungen über das Wesen der Liebe. Und nachdem der Dichter seinen Helden und den Leser in den „Garten des Vergnügens“ geführt, den üppige Statuen schmücken, sinnliche Musik und erotische Lieder durchklingen, nachdem er ihn nach und nach alle Empfindungen bis zum letzten Rausch der trunkenen Vereinigung hat durchkosten lassen, setzt er den höchsten Trumpf auf und läßt das Wollüstige im Grausamen austönen, in der Darstellung des gräßlichen Todes seines Helden, den der Eber des eifersüchtigen Mars zerfleischt. Marini's Poesie der frostigen Gluten, der eiskalten Überhitztheit, der sinnlichen Unsinnlichkeit und der unsinnlichen Sinnlichkeit, der gräßlichen Schönheit und des naturalistischen Idealismus — um im Stil des Dichters zu reden, — hatte das innerste Seelenleben seiner Zeit getroffen, und wie keinen anderen vergötterte ihn diese, ungefähr so wie unsere Zeit .... Richard Wagner vergöttert. Die höfische und die vornehme Gesellschaft lag



Alessandro Tassoni.
Nach dem nach dem Gemälde von Battoni angefertigten Kupferstich von Benaglia.

ihm huldigend zu Füßen, und in Paris, am Hofe Maria's von Medici, überhäufte man ihn ebenso wie in den italienischen Städten, in Rom und Neapel, mit Ehren, Auszeichnungen und Geschenken jeder Art.

Die alte Vorliebe der Italiener für die satirische, komische und burleske Poesie ließ auch in dieser Zeit zahlreiche neue Werke entstehen. Alessandro Tassoni aus Modena (1565—1635) verspottete in seinem komischen Heldengedicht „Der geraubte Eimer“ die politischen Zustände seiner Zeit, die Kleinstädterei und den armseligen Hadergeist seiner Landsleute, den frostigen Akademicismus und dessen Vorliebe für die Darstellung der antiken Mythologie. Alle olympischen Götter, travestiert und parodiert, erscheinen, um an dem großen Kampfe teilzunehmen, der zwischen Modena und Bologna um eines hölzernen Eimers willen entbrannt ist, den die Bologneser jenen entwendet haben. Wohl sind diese bereit, das Wertobjekt zurückzugeben, wenn die Modeneser es selber sich holen wollen, aber keineswegs verstehen sie sich dazu, den Eimer auch noch zurückzubringen. Ähnlich wie Tassoni, doch ohne dessen Witz und ohne weitere Nebenzwecke suchte auch Francesco Bracciolini (1566—1645) aus Pistoja die griechisch-römische Götterwelt dem Gelächter preiszubieten, dem Widerspruch der Zeit gegen die Bestrebungen der Renaissance harmlosen und trivialen Ausdruck gebend. Und zahlreiche Nachfolger traten in beider Fußspuren.

Salvatore Rosa (1615—1673), der ausgezeichnete Maler düsterwilder Landschaften, dessen abenteuerliches Leben ein romanhaftes Interesse bietet, hat sich auch in der Litteratur seines Vaterlandes ein Plätzchen erobert. Als Schauspieler einige Zeit umherziehend, schrieb und improvisierte er für das Volkstheater Possen im Stil der commedia dell' arte, während er in seinen Satiren sehr energische Töne anschlägt und mit heiligem Zorn und Ingrimm über die feige Kunst seiner Zeit herfällt, weder die staatlichen noch die religiösen Machthaber verschont und seine Stimme für die Leiden des ausgesaugten und ausgepreßten Volkes erhebt. Auch sonst fehlte es der Poesie nicht an Freimut und Offenheit des Bekenntnisses. Die öffentlichen Zustände forderten die Satire geradezu heraus, und mancher Dichter ward sich seiner Aufgabe bewußt, den Geist der Knechtschaft und Unterdrückung in jeder Form zu bekämpfen. Es bedurfte das in jenen Tagen eines großen Mutes. Wurde doch Trajano Boccalini (1556—1615), der mit politischen Satiren gegen die spanische Fremdherrschaft angekämpft hatte, von gedungenen Schergen der Regierung überfallen und zu Tode geprügelt, während der Geistliche Ferrante Pallavicino (1615—1644) wegen eines gegen den Papst Urban VIII. gerichteten Romanes enthauptet ward.

Das Drama dieser Zeit brachte wenig für uns Bemerkenswertes hervor, geistliche und religiöse Schauspiele, Tragödien und „gelehrte Lustspiele“, teilweise im Geschmack der Spanier, teilweise aus der Nachahmung der

25*

Antike, vor allem Seneka's, hervorgegangen. Einen großen Aufschwung nahm dafür die alte commedia dell' arte, die improvisierte Volksposse, deren stehende Figuren und burlesken Späße von betrogenen Ehemännern, geizigen Alten, pfiffigen Bedienten, Harlekinaden und Prügeleien auch im



Salvatore Rosa.

Nach dem Kupferstich von Sachs nach dem Selbstbildnis Rosa's in dem Berliner Museum.

Auslande großen Beifall fanden. Die Schauspieler F. Sala und Fiorillo verfaßten solche zahlreich für ihre Truppen. Nach Deutschland und nach Frankreich dringen die italienischen Komödianten auf ihren Wanderzügen, und kein Geringerer als Molière lernte von ihnen und schrieb in ihrem Geschmack eine Reihe derber Possen.



Italienische Schauspieler (Darsteller der commedia dell' arte),
die 1689 im Hotel Bourgogne zu Paris auftraten. Nach einem gleichzeitigen französischen Almanach.



Königin Christine von Schweden.

Gegen Ende des Jahrhunderts greift mehr und mehr der Einfluß der klassicistischen französischen Poesie um sich und steigert die allgemeinen Bestrebungen des Zeitalters nach einer wohldisciplinierten Kunst der korrekten Form und klaren Vernünftigkeit, der frostigen Deklamation und nüchternen Rhetorik, die natürlich vor allem gegen den Marini-Stil Verwahrung einlegte und dessen Herrschaft auch endgiltig überwand. Königin Christine von Schweden, die zur katholischen Kirche übergetretene Tochter Gustav Adolfs, eine warmherzige Förderin der Wissenschaften und Künste, Descartes' Gönnerin, ließ sich nach ihrer Thronentsagung in Rom nieder und machte ihren Hof zu einem Sammelplatz für die damaligen Poeten, Gelehrten und Schriftsteller. Aus diesen Kreisen ging die Gründung der Gesellschaft „Arkadia" hervor, welche 1690 zum erstenmal zusammentrat und das Akademienwesen der Renaissancezeit neu aufleben ließ. Die Sprache sollte gereinigt und geläutert, die Poesie reformiert und aus den Fesseln der manierierten und erkünstelten Schreibweise befreit, kurz und gut jener Geist gepflegt werden, den man bei der Betrachtung der Litteratur Frankreichs kennen lernen wird. Die arkadischen Vereine schossen bald aller Ecken und Orten auch in Italien empor. Arkadia! Man warf sich in Schäferkostüme und trieb all den Mummenschanz, spielte Natur, wie sie in der Schäferpoesie daheim war, dichtete zierliche und galante Verschen, wie sie für eine Gesellschaft von Schöngeistern sich passen, ähnlich wie drüben in Paris die Gäste des Hotels Rambouillet, und schrieb große, leere und trockene Oden und Hymnen, Sonette und Madrigaux. Wirklich dichterisches Talent trifft man bei den akademisch-klassicistischen Formalisten, die sich um die Königin Christine scharten, nicht an, und es genügt hier, aus all den Namen den einen des auch in Deutschland bekannter gewordenen Vincenzo da Filicaja (1642—1707) herauszugreifen.

Die spanische Poesie im Zeitalter Calderons.

Die Restaurationsstimmungen konnten nirgendwo tiefere Wurzeln schlagen als in Spanien, dem Heimatslande Ignatius' von Loyola, in der Seele eines Volkes, das von allen übrigen abendländischen Nationen dem Mittelalter und dem mittelalterlichen Christentum am nächsten geblieben war. Was an freier Kritik sich auch dort geregt hatte, wurde leicht und bald gänzlich zum Schweigen gebracht, als überall die Geister enttäuscht vom Mahle der Renaissance aufstanden und von neuem zum Altar sich flüchteten. Fanatischer wurde der Haß gegen jeden Ketzer, Juden und Heiden, erbarmungsloser die Unduldsamkeit, und es steigerte sich die alte spanische Grausamkeit. Inbrünstiger verzückt richtet sich das Auge zum Himmel empor und sieht in allen Wolken Wunder und Zeichen. Thatenlos schauen Volk, Regierung und Kirche, im einseitigen Religiosismus befangen, dem steigenden Verfall der wirtschaftlichen Verhältnisse zu. Mit der ganzen Blindheit eines nationalen und religiösen Fanatismus trieb Spanien gewaltsam, besonders auf Betreiben kirchlicher Machthaber, 1609 und 1610 gegen 600000 Morisken, die getauften Nachkommen der ehemaligen mohammedanischen Eroberer, aus dem Lande und beraubte sich damit seiner besten Ackerbauer, nachdem es schon durch die Kriege, Auswanderungen und Verfolgungen der Inquisition an Bevölkerung stark abgenommen hatte. Ackerbau und Industrie gingen mehr und mehr zurück, und die Verarmung des Volkes machte reißende Fortschritte trotz oder wegen all der neuen kolonialen Besitzungen, deren Zufuhr an edlem Metall bei der schlechten Verwaltung und bei der Brachlegung der einheimischen Arbeit den Wohlstand nicht fördern konnte. Man besaß bald nicht mehr Kraft, die Kolonien festzuhalten, wie man die Niederlande hatte aufgeben müssen. Auch Portugal machte sich wieder von der spanischen Herrschaft frei. Die kläglichen Nachfolger Philipps II., ein Philipp III. und Philipp IV. und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Elendeste aller Elenden, Karl II., treiben die Nation, die sie aussaugen, weiter an den Rand des Verderbens. Die schlimmste Günstlingswirtschaft blüht, und die kirchliche Zwangsherrschaft kann um so unumschränkter sich gebärden, da sie auch die schwache Regierung des Staates sich unterwirft. Die Klöster überfüllen sich und entziehen dem Volke viele Arbeitskräfte.

So kräftig hatte sich jedoch die Poesie entwickelt und so starke Wurzeln in die Seele des Volkes eingeschlagen, die allgemeine künstlerische Bildung war so erstarkt, daß noch geraume Zeit hindurch deren Blüte andauerte. Mit einem üppigen Blumenflor überzieht die Dichtung das Land und verdeckt dessen inneren Kräfteverfall. Sie erzeugt Neues und Eigenartiges, das nur durch die Üppigkeit seines Wesens, sein Streben nach der Berauschung und Narkotisierung des Geistes, durch das eigentümlich Spitz-

findige und Dogmatisch-Verknöcherte seines Ideenlebens an baldiges Welken, an Sterben und Untergang gemahnt.

Der Bedeutung Gongora's habe ich bereits kurz Erwähnung gethan. Geboren wurde der merkwürdige Mann, mit vollem Namen Luis de Gongora y Argote, „der Engel der Finsternis", wie ihn Juan de Mauri nennt, 1561 zu Cordova, studierte zu Salamanca die Rechte und zeichnete sich dann früh durch seine Poesien aus, so daß ihn Cervantes bereits unter den bekannten Schriftstellern erwähnt, als er erst 23 Jahre alt war. Trotzdem blieb er arm und trat zuletzt aus Sorge für die Zukunft in den geistlichen Stand. Erst gegen Ende seines Lebens fand er in dem Herzog Olivares einen mächtigen Gönner, — zu spät, denn schon kränkelte er und starb, 66 Jahre alt, in seiner Geburtsstadt. Gongora hätte nicht einen so gewaltigen Einfluß auf seine Zeitgenossen ausüben können, wenn er nicht wirklich aus der Tiefe der Kunstbestrebungen seines Jahrhunderts geschöpft, wenn er nicht etwas geschaffen hätte, was unausgesprochen in allen Seelen schlummerte, wäre er wirklich nur der Charlatan gewesen, wie ihn die Litteraturgeschichte gewöhnlich hinstellt. Gongora's „estilo culto", Lily's „Euphuismus" und der Stil Marini's sind durchaus natürliche und organisch erwachsene Erzeugnisse der phantasietrunkenen und geistreichen, der in Formlust schwelgenden Renaissancepoesie. Phantasie, Geist und Formensinn überschlagen sich zuletzt und erfahren ein Übermaß an Pflege. Die Pflanze leidet an Überernährung. Aber es läßt sich nicht übersehen, daß in all diesen Überladungen, diesen Geziertheiten, Übertreibungen und Künsteleien noch wirklich viel Einbildungskraft, Scharfsinn und Formempfindung steckt. Und Gongora besitzt von all den Manieristen wohl das stärkste und unmittelbarste Talent. Im Grunde geht er auf das Volkstümliche zurück und drängt auf eine Reaktion des nationalen Geistes gegen die Fremdherrschaft des Klassicismus, gegen die antikisierende und italianisierende Lyrik, die Kühle äußerlicher Eleganz, die glatte Vornehmheit und Nüchternheit, gegen das nur Korrekte und innerlich vielfach Leere, all das Erlernte und Nachgemachte in den Poesien der Herrera, Argensola u. s. w. In seiner Jugend erneuert er die altspanische, volksmäßige Lyrik und schreibt Romanzen voller Frische, Naivetät, Innerlichkeit und Einfachheit, damit der seit Boscan herrschenden Richtung den Fehdehandschuh hinwerfend. Der reifende Künstler erfaßt dann mit aller Intensivität eines starken Talentes die eigentlich treibenden Kräfte der Renaissancepoesie, wühlt sich in das Phantastische hinein, berauscht sich an der reinen Sinnlichkeit sprachlicher Klangschönheit, läßt sich aber von der Freude und Lust daran hinreißen, nur Bilder und Klänge zusammenzustellen, Vergleiche, pomphafte Phrasen, die oft nur eine Trivialität mit übertriebenem Nachdruck, mit allzu großer Feierlichkeit und überladenem Prunk zum Ausdruck bringen. Gongora's Lyrik will tief und geistreich sein, aber sie wendet sich allzusehr

an die Phantasie und die Sinnlichkeit, sie ist von ihnen allzusehr beherrscht, als daß sie eine klare, scharfe Prägung der Ideen finden könnte, wie sie der Verstand erfordert. Diese verlieren sich in mystische Dunkelheit und Verworrenheit und bleiben unverständlich. Mit dieser Dichtung aber schlug Gongora eine Saite an, die in der Seele des Volkes wiederhallte. Gewiß fand der manierierte Stil in allen Ländern Europas einen wohl vorbereiteten Boden, als ein natürlicher Auswuchs der Renaissancepoesie überhaupt, in Spanien aber besaß er doch seine eigentliche Heimat, und dem Geist der spanischen Kunst entsprach er noch am besten. Im Grunde war es ein iberischer Geschmack, der sich über die abendländischen Kulturen ausbreitete, als der Üppigkeits- und Sinnlichkeitsstil, der Stil der Dunkelheiten und Gesuchtheiten überall zu größerer oder zu geringerer Geltung gelangte. Man muß an die orientalischen Elemente denken, die so lange in Spanien fortbestanden hatten, an die stark mystischen Neigungen dieses Volkes, seinen düsteren Ernst, an das Spitzfindige seines Gedanken-



Luis de Gongora.

Nach einer Zeichnung von Joseph Maea, gestochen von Blas Ametler. Die Zeichnung lehnt sich an das den Dichter darstellende Gemälde von Velasquez im Museo del Prado zu Madrid an.

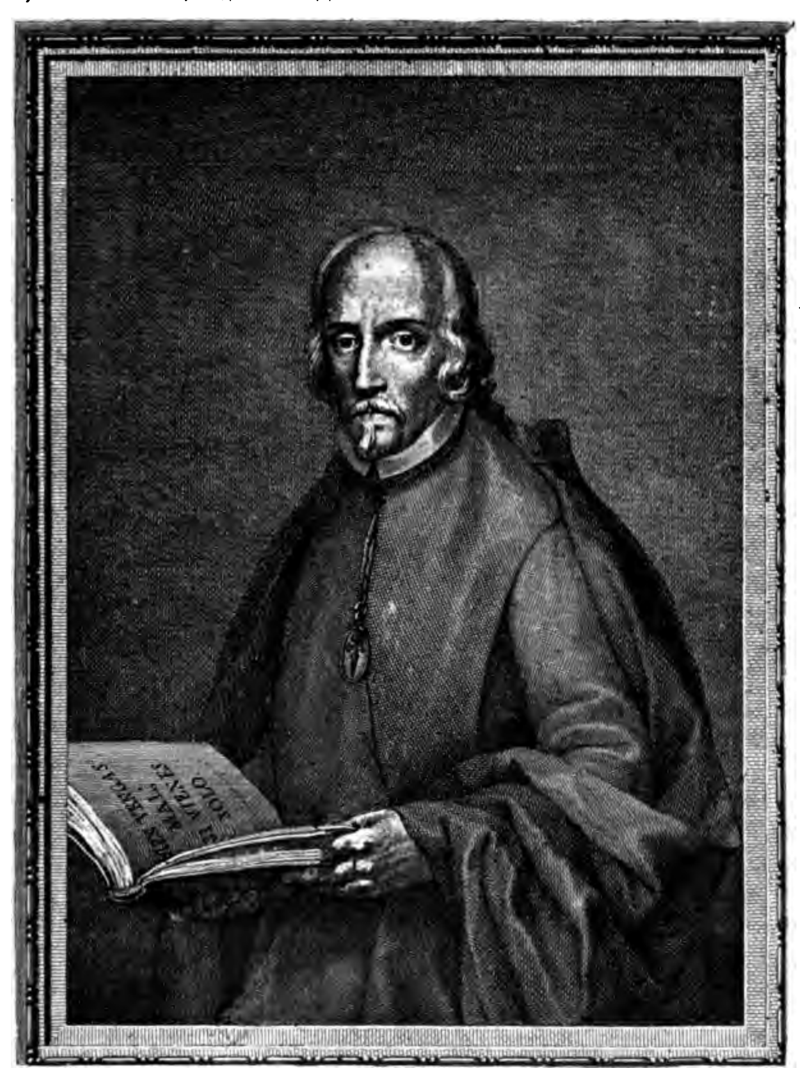
lebens, den Geist und den Witz dieser Nation, an den romanischen Formensinn und die romanische Systematisierungs- und Dogmatisierungswut, — man muß sich die Natur dieses Landes vorstellen mit seinen schroffen Gegensätzen von öden Ebenen und baumloser Heide, kahlen Gebirgen, die zur Einsamkeit und Grübelei einladen, und üppiger, tropischer Gartenlandschaft, die alle Sinnlichkeiten weckt, hitzige Leidenschaften, glutvolle, üppige Phantasien, Vorstellungen von glänzenden Farben, leuchtenden Blüten und Sternen: und man wird diesen estilo culto besser verstehen und die Behauptung nicht so von der Hand weisen, daß Gongora zuletzt ein weit echterer national-spanischer Dichter war als seine klassicistischen Gegner, die Brüder Argensola, Villegas, Francisco de Rioja, Juan de Jauregui u. s. w. Mochte auch an deren Spitze ein Lope de Vega stehen, dessen Naivetät und frische Natürlichkeit sich allerdings von dem Überhitzten und Gesuchten der Gongora'schen Lyrik abgestoßen fühlen mußte. Calderon aber steht ihr sehr nahe, und das innerste Wesen der spanischen Kunst enthüllt dieser vielleicht doch noch mehr als sein großer Vorgänger.

Marini rief eine Schule der „Erfindungsreichen" („Conceptisten") wach, die sich unmittelbar an den Italiener anlehnte, die Gongora'sche Sprache annahm, doch mehr noch auf das Gedankliche und Verstandesmäßige Gewicht legte und durch erklügelte, tiefsinnige Allegorik zu überraschen suchte.

Die Poesie der Üppigkeit, der Überladung, der berauschten Phantastik, des farbentrunkenen Wortprunkes und aller wollustvollen Sinnlichkeiten, die Poesie des „Jesuitenstils", in welche die Renaissancepoesie ausmündete, gelangte in Spanien zur eigenartigsten und vollkommensten Entfaltung. Kein anderes Volk brachte ihr ein so ursprüngliches Verständnis entgegen, wie das spanische, der Natur keines anderen Landes entsprach sie so, wie der afrikanisch-europäischen Natur der iberischen Halbinsel. Was Gongora suchte, fand Calderon.

Philipp IV. gehörte zu jenen zahlreichen absolutistischen Fürsten des 17. und 18. Jahrhunderts, die als Herrscher eine recht jämmerliche Rolle spielten und das Volk aussogen und auspreßten, aber allen künstlerischen Bestrebungen eine warme Teilnahme entgegenbrachten: Nachfolger jener luxus- und prachtliebenden Gönner und Mäcenaten der Renaissancezeit, die mehr noch als diese die Kunst um ihres Sinnenkitzels und ihrer wollüstigen Erregungen willen suchten. In seinem Schloß Buen Retiro hatte er ein stehendes Theater errichtet, dessen Maschinerien allen scenischen Anforderungen auch der ausschweifendsten Ausstattungsphantasie gerecht werden konnten. Der Himmel öffnete sich und Scharen von Engeln schwebten in der Luft, stiegen auf und nieder, Zauberschlösser entstanden und verschwanden in einem Augenblick, Verwandlungs- und Lichteffekte der mannigfachsten Art, die farbenglänzendsten Dekorationen, die gleißendsten Kostüme, Tänze und Festzüge, Musik und Gesang berauschten Auge und Ohr. Und dem

königlichen Beispiel folgend, unterhielten auch die Großen des Hofes ihre Theater- und Schauspielertruppen.



D. Pedro Calderon de la Barca.

Pedro Calderon de la Barca war Philipps IV. auserwählter Hofdichter. Eine scharfe, deutlich sichtbare Grenzlinie scheidet sein Drama von dem Drama Lope de Vega's und der Kunst des Cervantes. Die Freude an der Natur und die reine objektive Hingabe an die Erscheinungen

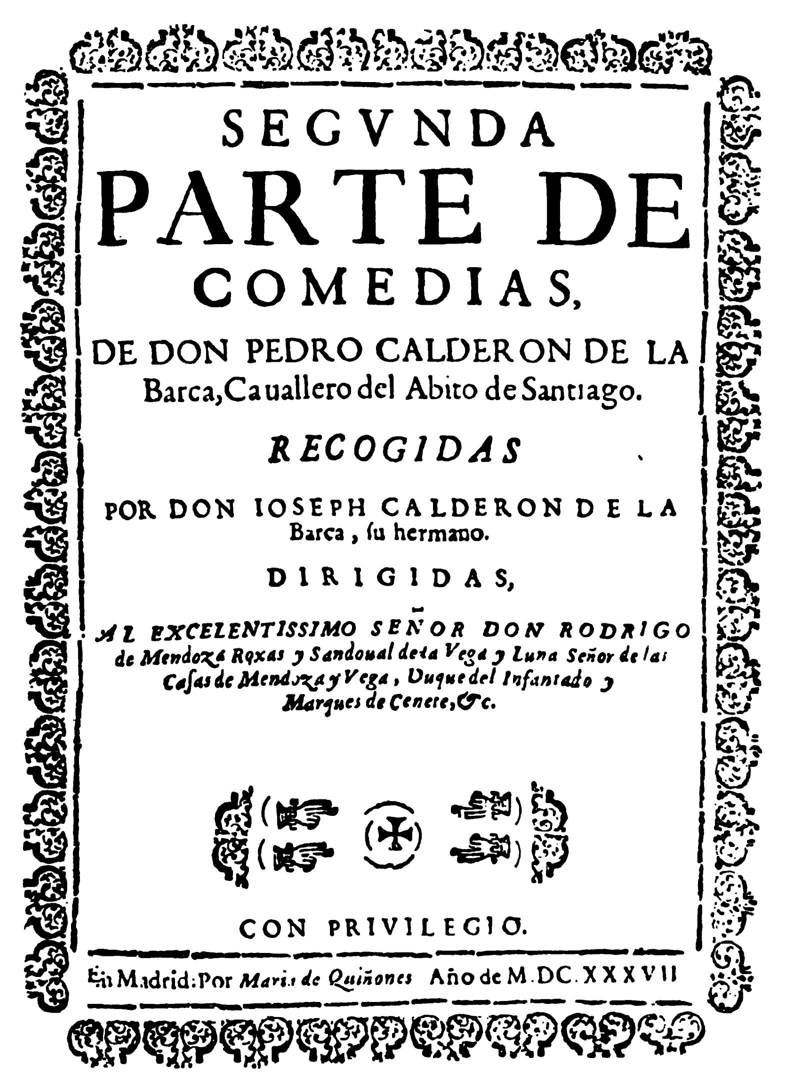
der Außenwelt besitzt Calderon bei weitem nicht mehr in dem Maße wie die großen Dichter der Renaissance. Der Geist mittelalterlicher Christlichkeit hat wieder einen verhüllenden, grauen Schleier über die Natur geworfen und sie verhäßlicht, Natur und Mensch haben an der Schönheit, Größe und Erhabenheit verloren, mit denen sie der Humanismus umkleidete. Sie sind es nicht mehr wert, so gefeiert und so mit allen Sinnen genossen, mit allen Organen umklammert zu werden, wie es Ariost, Lope und Cervantes, Shakespeare gethan hatten. Der grübelnd-forschende Geist Calderons erfaßte die alt-neuen christlichen Gedanken, Stimmungen und Empfindungen in allen ihren Tiefen, er drang bis zu ihren Quellen vor, die aus einer ewigen, allen Völkern und Zeiten gemeinsamen Erkenntnis hervorfließen, der Erkenntnis von dem großen Leiden der Menschheit. Die pessimistischen Grundlehren des Christentums sind wieder durchgebrochen und überwanden den frohen, freudentrunkenen Optimismus der Renaissancezeit. Dieser vermag auf geraume Zeit hin dem Nazarenismus nicht stand zu halten, der so schwere und gewichtige Einwände ihm entgegenwarf. Klagende Stimmen, Laute der Wehmut tasten aus der Calderon'schen Poesie hervor, und ein trüber Flor der Melancholie liegt über ihr verschlungen. In all dem Glühenden und Glänzenden, in all den Farben und Lichtern steht schweigend ein dunkler Schatten, der uns aufregt, heimliche Schauer durch unsere Seele jagt, — und durch die üppige, sinnliche, berauschende Musik klingt unaufhörlich, unablässig ein dumpfer, schwerer Ton, wie der ferne Hall einer Totenglocke, und läßt die Nerven erzittern. Das Wollüstig-Schmerzliche, das Sinnlich-Asketische ist das eigentliche Gebiet der Calderon'schen Poesie. Der Mensch ist wie das Gras und wie die Blume auf dem Felde, wenn der Wind darüber geht, so sind sie nicht mehr. „La vida es sueño", „das Leben ist ein Traum": zweimal, in dem ergreifendsten seiner Dramen und in einem der schönsten seiner Autos hat der Dichter wahrhaft großartig die Symbolik dieses Gedankens durchgeführt. Schattenhaft gleitet unser Dasein dahin, und nicht Wirklichkeiten, nur Einbildungen, Spiele der Phantasie sind die Lüste und Freuden, die Leiden und der Jammer des Lebens. Intuitiv nimmt der Dichter die Erkenntnisse einer extremsten, idealistischen Philosophie vorweg, und seine idealistische Weltanschauung stellt sich in den schärfsten Gegensatz zu dem die Welt so laut bejahenden Realismus und Naturalismus des 16. Jahrhunderts. Er wendet sich gegen den Macht- und Herrschaftshunger jener Zeit, und man kann nicht mit tieferer Weisheit das Trachten nach allen sinnlichen Genüssen bekämpfen, als es Calderon thut; nur das Denken und Träumen des Menschen giebt ihnen den Wert, die Einbildung schafft die Welt, die wir fälschlich für eine Wirklichkeit ansehen. Prinz Sigismund, der Held des Dramas, ist die Menschheit selber; wie er, so liegt auch diese, von harten Ketten umschnürt, in einem düsteren, engen Felsenkerker. Ein Kerker ist das Leben. Aber es kommt die Stunde, da der Mensch aus

ihm emporsteigt. Jenseits dieser Welt der Träume liegt eine Welt der Wahrheit und der Wirklichkeit. Dort werden wir sein, was und wie wir uns hier geträumt haben. Vor der reinen Erkenntnis jener Welt enthüllt sich das Nichtige alles nur auf das Irdische gerichteten Strebens. Frei ist nur, wer sich von dem Hunger des Daseins befreit hat, jene Leidenschaftlichkeit von sich schüttelte, welche die heidnisch-antike Renaissance so hoch über alles pries, und die inbrünstige Ichsucht des letzten Jahrhunderts. Die Reinigung und Läuterung des ursprünglich bösen, verschuldeten Menschen, seine Entwickelung aus der Tiernatur zu höherer Sittlichkeit, zur Selbstbeherrschung und Selbstüberwindung, das ist die Geschichte Prinz Sigismunds und das große Thema, das immer wieder die Seele Calderons beschäftigt, ob der Dichter nun, wie im „wunderthätigen Magus“, die Erhebung der Seele von der irdischen zur himmlischen Liebe feiert oder, wie in der „Morgenröte in Copacobana“, die Bekehrung des peruanischen Götzendieners zum Christentum darstellt. Seine tiefe Erfassung des christlichen Geistes, die ihn das Allgemeingiltigste und Ewigste hervorkehren läßt, führt ihn oft genug über alles Enge und Besondere seiner Zeit und seines Volkes hinweg, und wir fühlen den Herzschlag eines innerlich freien und großen Menschen, wir verspüren den Atem des dichterischen Genius, der eigentlich das Barbarisch-Fanatische, das Engherzig-Orthodoxe, den Unterdrückungswahnsinn des reaktionären Spanien wieder auflöst. In seiner Märtyrertragödie „der standhafte Prinz“ klingt die große Erkenntnis hindurch, daß alle Gewalt und aller Zwang den Sieg der Wahrheit und der höheren Ideen nicht hintanzuhalten vermag. Diese Tragödie ist auch eine Tragödie all der Giordano Bruno, Vanini, Galilei und Campanella, welche die römische Kirche qualvoll leiden ließ, wie der maurische König den Prinzen Fernando um seiner Glaubenstreue willen leiden läßt. Unsterblich ist die Idee. Man kann ihren Träger vernichten, doch der Geist des Gemordeten steigt aus dem Grabe hervor, nun ein Verklärter, in hellerer, glänzenderer Rüstung, ein Unwiderstehlicher, und führt die Bekenner der Wahrheit zum endgiltigen Sieg. Keine andere Geisteserscheinung auf der Bühne wirkt so großartig und erhaben, keine bedeutet so viel wie der Geist des standhaften Prinzen. So mancher der Zeitgenossen Shakespeare's und später ein Grillparzer bevölkerten die Poesie mit naturalistischen Geistergestalten, mit echten Gespenstern. Shakespeare ist der Realist, seine Geister Verkörperungen der Gewissensqualen, seelischer Vorgänge, Calderon hingegen der Idealist, dem eine Idee in eine Geistergestalt sich umwandelt.

Das 16. Jahrhundert hatte an einem großen Problem sich abgeplagt. Es ahnte eine götterlose Natur, in welche der Mensch hineingestellt ist, sah ringsum einen Kampf mechanischer Kräfte gegeneinander und den Sieg der Kraft über die Schwäche. Aber es blieb immer ein Rest übrig, mit dem es nicht recht fertig wurde, und den es Glück, Unglück, Geschick, Schicksal,

Zufall nannte. Es dachte nicht weiter darüber nach, tollte darüber hinweg, wie Shakespeare, der ihn in der Romeo und Julie-Tragödie in seiner ganzen harten Regel- und Systemwidrigkeit bestehen läßt. Da stand eine große Lücke offen, durch welche der Skepticismus mit tausend Fahnen einbrechen konnte. Mit dem ganzen Tiefblick seines Genies griff Calderon die Welt der Renaissance an dieser Stelle an, um sie aus ihrer Angel zu heben, ihren Ichübermut, ihren Stolz auf sich selbst, ihre Natur- und Menschenvergötterung zu erschüttern und sie zu seiner Lehre von der Eitelkeit alles Irdischen, der Hinfälligkeit des Menschlichen zu bekehren. Ihm wird dieser Zufall, dieses Schicksal zu einem Finsteren, Dämonischen, zu einem Unheimlich-Gespenstischen und Grauenhaften, das über dem Leben hängt, dessen Nichtigkeit und die Schwäche des Menschen erweist, und wieder zu einem Mystisch-Dunklen, Erhabenen, das die Seele von Andachtschauern erbeben läßt. Wohl besitzt der Mensch einen freien Willen, doch ist er auch wie die Welle, die von Stein zu Stein hinfällt. Über dem blind Dahinschreitenden wohnen höhere Gewalten. Ein guter und ein böser Engel gehen zu seiner Rechten und Linken und führen ihn durch das düstere enge Felsenthal des Lebens. In jenem verkörpert sich das Schicksal als himmlische Gnadenmacht, in diesem das Schicksal als Urschuld und Erbsünde. Jener eine dumpfe schwere Ton, der unablässig durch die Musik Calderons einförmig, erregend hinklingt, fließt mit hervor aus dieser Melancholie des Fatalismus. Er hat etwas Lähmendes an sich, wie die Ahnung eines schweren hereinbrechenden Unheils und das Lastende eines Alpdruckes: über der ganzen Welt der Dichter liegt ein großes Bangen ausgegossen, ein dumpfes Erwarten. Mit gebundenen Händen steht der Mensch, ein Kraftloser, ein Verurteilter und starrt mit weitgeöffneten kranken Augen in das Licht des Tages hinein. Er weiß, daß auf seine Stärke nichts mehr ankommt und daß er nichts mehr als ein Opfer in den Händen einer höheren Gewalt ist. Was hat diese über ihn beschlossen? Wird sie ihn verurteilen, oder wird sie ihn begnadigen? Die physiologische Ästhetik der Calderonischen Schicksalstragödie kann man wohl nirgendwo besser studieren als in seiner Herodes-Mariamne-Tragödie „El mayor monstruo los zelos“ („Eifersucht das größte Scheusal“) und in der „Andacht zum Kreuze“ („La devocion de la Cruz“). Dort ist es ein Dolch, hier das Kreuz, in dem sich die Idee von der Allgewalt des Schicksals symbolistisch-realistisch verkörpert. Mariamnen, der Gemahlin des Herodes, des Tetrarchen von Jerusalem ward prophezeit, daß ihr Gemahl das Liebste, was er besitze, mit seinem Dolche töten würde. Calderonische Schwermut liegt darum auf ihrer Seele, und um die über alles geliebte Gattin davon zu befreien, um das Thörichte der Prophezeiung zu erweisen, schleudert Herodes seinen Dolch ins Meer hinaus. In demselben Augenblick ertönt draußen ein Weheruf, blutend schwankt der Flottenführer Ptolemäus herein,

schwer getroffen von der Waffe, die so von neuem in die Hand des Tetrarchen zurückkehrt. Und immer wieder steigt in bedeutsamen Augenblicken unheimlich glühend der Dolch empor und jagt die Seele von Schrecken zu Schrecken, mahnend an die Unentrinnbarkeit des Schicksals,



SEGVNDA
PARTE DE
COMEDIAS,
DE DON PEDRO CALDERON DE LA
Barca, Cauallero del Abito de Santiago.
RECOGIDAS
POR DON IOSEPH CALDERON DE LA
Barca, su hermano.
DIRIGIDAS,
AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON RODRIGO de Mendoza Roxas y Sandoual de la Vega y Luna Señor de las Casas de Mendoza y Vega, Duque del Infantado y Marques de Cenete, &c.
CON PRIVILEGIO.
En Madrid: Por *Maria de Quiñones* Año de M.DC.XXXVII

Titelseite des 1637 erschienenen zweiten Teiles der vierbändigen Ausgabe der Calderonischen „Comedias“,
die noch zu Lebzeiten des Dichters von dessen Bruder besorgt wurde und in den Jahren von 1636—1672 erschien. Es ist die erste Ausgabe der Calderonischen Dramen.

bis er zuletzt in die keusche Brust der Heldin sich hineinsenkt. Eusebio, der Held der „Andacht zum Kreuze" ladet alle Sünden und furchtbaren Greuel auf seine Seele, — doch auf seiner Brust trägt er ein Kreuzeszeichen, und rettend, befreiend erweist sich ein Kreuz in jeder Not und Gefahr, die ihn bedroht, bis zur letzten Stunde des Todes, da es ihm zur Erlösung wird und zur Reinigung in Gott. Nichts gilt das Dichten und Trachten des Menschen selbst, und mag er selbst ein Sünder aller Sünder sein, mag er sich strecken und wehren gegen die höhere Gewalt: auch die göttliche Gnade ist ein Schicksal, vor dem das Ich in seiner ganzen Kleinheit sich enthüllt. Und mag ein nüchterner Rationalismus das Zeichen- und Wunderwesen Calderons, den immer so prompt sich einstellenden Dolch, das stets zur rechten Zeit vorhandene Kreuz bespötteln, — kein Künstlerisch-Empfindender kann sich den wildschauerlichen-dämonischen Reizen der Calderonischen Poesie entziehen, welche ihre fatalistisch-religiöse Weltanschauung in so lebendig charakteristischer und eigenartiger Weise verkörpert und so alle Geheimnisse der Darstellung des grauenden Ahnens und des starrenden Schreckens, menschlicher Hilflosigkeit, irdischen Leidens besitzt.

Doch über diesen einen Ton des Entsetzens, der Angst und der Erwartung flutet eine üppige Musik rauschend dahin, feierliche Klänge einer religiösen Hymnik, orgiastisch-bakchantische Rhythmen eines hochgesteigerten Seelenrausches, suchende tastende Laute einer grübelnden Natur, frohes siegkündendes Trompetengeschmetter, der Jubelschrei der Menschheit, welche die letzte Wahrheit gefunden hat, und heimliches Flüstern der Flöten, dunkles geheimnisvolles Klingen der Geigen, das von großen mystischen Dingen, von dem Unfaßbaren des göttlichen Wesens in seltsamen gesuchten Tönen redet. In der Seele des in seinem ganzen Ich gebrochenen, wie ein erlegter Vogel in der Hand des Jägers, so in der Hand höllischer und himmlischer Gewalten liegenden Calderonischen Menschen ist kein Raum für den Skepticismus. Er ist nicht kräftig genug, dem Zweifel ins Auge zu blicken und zu allem Schweren, das er auf sich genommen, auch noch die Unruhe des Fragens zu laden. Er will und muß glauben, muß feste Zuversichten besitzen, die unumstößliche Gewißheit, daß aus diesem Kerker ein Weg der Freiheit führt, daß nach diesen bangen Stunden des Wartens und der Todesfurcht endlich die Begnadigungsbotschaft eintrifft. Dem Glauben muß sich der Verstand beugen und auch die abstrusesten seltsamsten Dinge anerkennen; der Verstand wird für Calderon zu einem Feind, zu einem Diener der Hölle, der vernichtet werden muß, weil er immer wieder die sicheren Hoffnungen erschüttert und die Träume zerstört. Um glauben zu können, um der kalten harten und verhaßten heidnischen Vernünftigkeit des Renaissancejahrhunderts zu entrinnen, wirft sich die Seele auf das Visionäre und Ekstatische. Sie schaut den Himmel offen, die Herrlichkeit Gottes in aller Glorie enthüllt, des Gekreuzigten blutige Male wie Sonnen und Rosen

über aller Welt leuchten; durch alle Lüfte jubeln die Chöre der auf- und niedersteigenden Engelscharen, und tausend Lichter, tausend bunte Farben, ein Meer von Glanz strömt in das Auge des Dichters hinein. In seiner religiösen Ekstase, in dem Entzücken an der Welt, die in seinem Innern lebt, verliert er jedes lebendige Gefühl für die Unterschiede, die zwischen der innerlich von ihm geschauten Welt und der äußeren Wirklichkeitswelt bestehen. Sein radikaler philosophischer Idealismus muß von vornherein einen solchen leugnen. Alle Heiligen- und Legendenwunder sind für ihn unerschütterliche Thatsachen, an deren Wahrheit er auch nicht einen Augenblick zweifelt; dort die Dämonen der Hölle, hier die Heiligen, die erhaben Duldenden, von jeder irdischen Schwäche Befreiten. Calderon singt den alten ewigen Kampf zwischen Licht und Finsternis, und er erblickt ihn in jenem mittelalterlichen Bilde, das auch Goethe so tief ergriffen hat: Mephistopheles mit all seinem Drohen, all seinen teuflischen Mächten erliegend unter den Rosen, welche die gelassen und milde lächelnden Engel über ihn ausstreuen. Ein Kampf ist es nicht, den der Himmel und die Heiligen ausfechten. Justina, die Märtyrerin im „wunderthätigen Magus", Crisanto und Daria, „die beiden Liebenden des Himmels", es sind durchaus jene lichtumflossenen rosenstreuenden Engelgestalten, vor denen die Gewalt Satans in ein Nichts zerfließt. Es schwinden bei Calderon die Unterschiede zwischen der diesseitigen und jenseitigen Welt, Himmel und Erde schwimmen ineinander über, und bunt mischen sich mit den reinmenschlichen Gestalten wieder die Allegorien, die verpersönlichten Begriffe und Ideen, die für ebenso wirklich und natürlich genommen werden wie jene. Die Calderonischen „Autos" bilden eine eigene Welt für sich. In ihnen entfaltet sich die ganze Sinnlichkeit der visionären Einbildungskraft des Dichters. Mit der phantasievollsten glühendsten Beredsamkeit, mit der Wärme und Ekstase eines Mystikers verkündet er die Heilslehre des Christentums, die Lehren von der Verschuldung und von der Erlösung durch die Opferthat Christi, durch die Gnadenmittel der katholischen Kirche. Mit dem höchsten dichterischen Schwunge deutet und erläutert er die Philosophie des Christentums; die kirchlichen Glaubensdogmen und Glaubenssymbole haben menschliche Gestalt angenommen und sind zu vollkommen sinnlichen Wesen für ihn geworden; ganz anders noch als Dante hat er das Lehrhaft-Didaktische überwunden und steht als schauender und gestaltender Künstler in seiner Welt, als ein Visionär, dem sich jede Idee unmittelbar in eine Erscheinung umwandelt.

Der Außenwelt, der „Natur", die ihm klein und gering dünkt, stellt der Dichter die Welt seines Ichs und seines Innenlebens gegenüber, die Welt seines Glaubens, seiner Hoffnungen und Träume. Ganz andere höhere Lust bereitet es ihm, seine Idealwelt herrlich wie einen von magischen Lichtern umflossenen Zauberpalast aufzubauen, als jene zu erkennen und nachzugestalten. Daher die Abkehr von der Natur und der Wirklichkeit.

Seine streng subjektiv-idealistische Kunst verliert an Natürlichkeit und Naivetät, und wie das einzelne Ich immer ärmer ist als die Welt, als die Summe aller Ichs, so büßt sie auch an Reichhaltigkeit und Fülle des Lebens ein. Die Gestalten wiederholen sich und ähneln sich, tragen immer denselben Charakter, schärfer hervortretend die Physiognomie des Dichters selber. Deutlicher kehrt sich ein Belehrungs-, Bekehrungs- und Überredungseifer hervor und äußert sich ästhetisch in einem deklamatorisch-rhetorischen Stil, der wesentlich nur das Ich des Poeten zum Ausdruck bringt und wenig Gewicht auf das Wesen der sprechenden Personen legt, auf eine charakterisierende und individualisierende, eine Eigenart der dramatischen Figuren hervorhebende Sprache. Immer dieselben Vergleiche, Bilder, Redewendungen schlagen an unser Ohr, immer dieselbe Calderonische Sprache, voller Farben und Gluten, voll von Blumen und Sternen, phantasievoll, berauschend, von entzückendem Wohllaut und süßester Musik, mit ihren dicht aufeinander gehäuften Vergleichen, — vielfach auch schwülstig und bombastisch, Gongoristisch, — breit und geschwätzig. Die naturalistische Ornamentik weicht einer stilisierenden, die Naivetät und Ursprünglichkeit der Manier.

Alles drängt in dieser Zeit nach Ordnung und Geregeltheit hin, nach festen Gesetzen, nach klaren, ruhigen Formen und Linien, nach Ruhe und Bestimmtheit. Die geistige Bewegung, welche der anarchistischen Unruhe des 16. Jahrhunderts entgegenwirkt, nach einem festen positiven Punkt sucht und diesen zuerst in dem unerschütterlichen Glauben an die Wahrheit der geoffenbarten christlichen Religion findet, weiter und weiter sucht und zunächst wieder still hält bei der Philosophie des Descartes, — diese Bewegung durchdringt den Geist und das Leben dieser Zeit in alle Einzelheiten hinein. Wir haben bei Calderon gesehen, wie er in seiner Innen- und Idealwelt die Ordnung und die Beruhigung findet, welche die Außenwelt ihm nicht bietet, wie der menschliche Geist sich von der Natur entfremdet und loslöst und sich über sie erhebt. Was er schafft, ist das Höhere, Bessere und Vollendetere. Er nimmt Anstoß an der scheinbaren Willkürlichkeit und Regellosigkeit, der Unordnung der Natur, an der Wildnis des Waldes, dem Durcheinander der Farben und Düfte, an der Weg- und Pfadlosigkeit der Gegend. Er teilt den Wald in Abteilungen ein, er rodet das Gestrüpp und Unterholz aus, schlägt die Bäume nieder und läßt nur das Zusammengehörige nebeneinander stehen, dort eine Gruppe von Tannen, hier eine Eichengruppe, — er legt Beete an und ordnet die Blumen des Waldes zu Sträußen. „Die Dichter der Calderonischen Zeit überlassen sich nicht mehr bloß dem Naturtriebe, dem fast unbewußten Schaffen, sie suchen wie verständige Gärtner in das reizende Chaos auch Ordnung zu bringen, in die Anlagen Plan, in das Schaffen ein mit Selbstbewußtsein verfolgtes Regeln und Ziel, in die Überfülle Ökonomie; sie suchen die wilden Blumen zu ziehen, die Blüten zu Früchten zu reifen, die Natur künstlerisch zu ver-

edeln . . ." (Ferdinand Wolf.) Und diese „Veredelung der Natur" schreitet fort, bis der peinlich regelmäßige Kunstgarten Ludwigs XIV. und der französischen Poesie in seiner ganzen Ordnung und kühlen Nüchternheit ersteht.

In der Calderonischen Schicksalsidee hat der Leser schon eine der gärtnerisch-architektonischen Ideen des Dichters kennen gelernt, einen geraden Weg gewissermaßen, der durch den Wald der Natur hinführt, — einen ordnenden Gedanken. Und diese Idee hat bei dem Dogmatismus des Zeitalters sofort etwas Allgemeingiltiges und ganz Sicheres für ihn angenommen, ist rasch zu einer Konventionalität erstarrt. Auf Schritt und Tritt begegnen wir den Dolchen und Kreuzen, welche den Gang der Handlung und das Los des Menschen bestimmen, so daß diese letzteren fast ganz wie Maschinen erscheinen und mehr von einem freien Willen sprechen, als daß sie ihn wirklich besitzen. An solchen Konventionalitäten ist die Poesie Calderons übervoll, und man weiß genau voraus, wie die Personen unter gewissen bestimmten, immer wiederkehrenden Voraussetzungen sich benehmen, handeln und reden werden. Um sie zu verstehen und zu genießen, muß man sich tief hineinleben in die Denk- und Empfindungsweise eines Zeitalters, das von dem Ich die vollkommenste Unterwerfung unter Autorität, Gesetz und Ordnung, Einfügung in ein System verlangt, dem das Persönliche nichts gilt, ein Dogma alles, — eines Zeitalters, in welchem das Ich keinen selbständigen Schritt unternimmt, sondern von Regeln, Formen und Konventionalitäten eingeschnürt, ganz nach Weisung und Vorschrift handelt. Auch unter den Idealen Calderons besteht eine strenge Rangordnung. Die Religion nimmt die erste Stelle ein, und ihr folgt die Königstreue. Der Herrscher ist der Gott auf Erden, dem sich alles in schweigendem Gehorsam unterwirft. Der Unterthan gehört ihm ganz zu eigen an. Dem Könige opfert der Spanier nach dem Herzen Calderons auch seine Ehre, das dritte Ideal des Dichters. Und wie die Vasallen-Treue über der Ehre steht, so steht die Ehre über der Liebe. Das höhere Ideal beherrscht das niedere absolutistisch-despotisch. Aus den Konflikten zwischen Liebe und Liebe, zwischen Liebe und Ehre erwachsen zahlreiche Tragödien und Schauspiele. Der Gatte besitzt das Recht über Leben und Tod seines Weibes. Der Schein einer Untreue genügt, der Schatten eines Verdachtes, daß das Weib die Ehre ihres Gatten befleckt, und dieser hat nicht nur das Recht, sondern die Pflicht, mit dem Blut der Geliebten seine Ehre wieder rein zu waschen. Nur Lob wird ihm für seine That zu teil. Bei der sklavischen Unterwerfung unter einen konventionalen Sittenbegriff geht das allerursprünglichste und natürlichste Empfinden zum Teil verloren. Don Gutierre, „der Arzt seiner Ehre", welcher wie Othello sein unschuldiges und heißgeliebtes Weib tötet, zeigt nach der That nichts von der inneren Selbstauflösung und Verzweiflung des Shakespeare'schen Helden. Er hat der äußeren Ehre genügt und damit alles gethan, was für ihn zu thun war. Auf das

Innenleben übt sein Handeln keine tieferen Einwirkungen aus. Die „Sühne“ Don Gutierre’s besteht darin, daß er auf Befehl des Königs eine frühere Geliebte heiratet, die er auf den falschen Verdacht einer Untreue hin verließ.

Die ganze Weltanschauung, der Geist der Zeit drängt Calderon von der Shakespeare-Cervantes’schen Kunst individuell-charakteristischer Darstellung ab. Aber sie erhöht und befruchtet das Phantasie- und Traumleben des Dichters, sie erhöht und befruchtet seine Subjektivität. Wie alle stark subjektiven Dichter versteht er sich auf eine wunderbare lyrische Stimmungsmalerei und auf die Kunst der tiefsten und zaubervollsten Farben-, Licht- und Schattenwirkungen. Er faßt den ganzen romantischen Geist des letzten Jahrhunderts noch einmal zusammen und verleiht ihm ein neues und eigenartiges Gepräge. Die starke Phantasie verbindet sich bei ihm mit dem höchsten Kunstverstand, und er verknüpft die formalistischen Bestrebungen der Vergangenheit und der Zukunft miteinander. All der Drang nach Form, Regel und Ordnung, nach Gesetz und System offenbart sich bei Calderon ästhetisch-künstlerisch in seiner genialen Kompositionskunst, im geschickten und berechneten Aufbau der Werke, in der Erfindung und Verwertung, sowie in der Steigerung aller theatralischen und dramatischen Effekte. Calderon kennt die Welt der Coulissen durch und durch und bildet mit Sophokles und Schiller das Dreigestirn am Himmel des eigentlichen Bühnendramas. Die Eigenart seines Wesens mußte ihn vor allem auch für das Intriguenlustspiel befähigen, und in der That ist das Calderonische Lustspiel das vollendetste Intriguen- und Verwechslungslustspiel, in der Führung der Handlung und an Mannigfaltigkeit der Erfindung feiner, klarer und lebendiger und graziöser noch als das Lope’sche. Geboren wurde der Dichter am 17. Januar 1600 zu Madrid, ward dortselbst von den Jesuiten erzogen und studierte zu Salamanca. 25 Jahre alt, diente er bei den Truppen in Italien und Flandern und trat 1651 in den Priesterstand, erhielt zwei Jahre später eine Pfründe in Toledo und 1663 den Titel als Kaplan beim Hause Castilien. Er starb am 25. Mai 1681.

Wie um Lope de Vega, so scharte sich auch um Calderon eine reiche Anzahl von Talenten, Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante, Juan de la Moz Hota, Agostin de Salazar, Antonio de Solis und die beiden bedeutendsten unter diesen, Agostin Moreto und Francisco de Rojas. Moreto (gestorben 1669), der Dichter der „Donna Diana“, welche auch auf der deutschen Bühne sich eingebürgert hat, ist kein besonders origineller Kopf, und er war in der Aneignung fremden Gutes nichts weniger als bescheiden. Das Grundwesen seiner Kunst ist das der Eleganz und feinsten Sorgfalt, der geistreichen Anmut und Pikanterie. Der furchtbare Francisco de Rojas, ebenso bewandert auf dem Gebiet der

Tragödie wie der Komödie, dichtete das Schauspiel „Del rey abajo — ninguño“, „Niemand außer meinem König“, seiner Zeit das volkstümlichste und meistgespielte Drama der spanischen Bühne. Es verkörpert aufs charakteristischste das nationale Innenleben des Jahrhunderts und die tiefsten Konflikte, von denen der Spanier damals wußte, es enthüllt den ganzen Servilismus und Absolutismus des Zeitalters und die tiefe Ehrfurcht vor der Person des Königs, welche selbst das Opfer der sonst so streng gewahrten Ehre verlangt. Garcia von Castagnar lebt in stiller Zurückgezogenheit, in glücklichster Idylle mit seinem inniggeliebten Weibe Blanca. Um ihn kennen zu lernen, besucht ihn auf seinem einsamen Gut der König, indem er sich für einen einfachen Kavalier ausgiebt, zugleich mit drei Herren seines Hofes. Garcia aber hat erfahren, daß der König zu ihm kommen wird, und hält fälschlich einen der Höflinge, Mendo, für den Fürsten selber. Dieser Mendo stellt dem Weibe Garcia's nach und verfolgt Blanca mit seinen Liebesschwüren, ohne irgend welche Erhörung zu finden. Bald ertappt ihn der Gatte auf seinen heimlichen Schleichwegen, aber die Hand Garcia's, die zum Schwerte fährt, um diese schmählichste Beleidigung der Ehre sofort blutig zu rächen, sinkt schlaff herab. Der Unglückliche glaubt den König vor sich zu erblicken, und höher noch als die Pflicht der Ehre, steht die Pflicht der schweigenden Unterwerfung unter dessen Willen, steht die Diener- und Unterthanentreue. Eher tötet Garcia das eigene heißgeliebte Weib, dessen ganze Unschuld er kennt, als daß er wagt, die Hand gegen den Räuber seiner Ehre zu erheben, der sein Herr und König ist. Jenes ist das kleinere Übel. Die sklavische Unterwerfung des Menschen des 17. Jahrhunderts unter das Schickliche und Gesellschaftliche, seine fanatische Vergötterung des Konventionellen, das Übertriebene und Widernatürliche des Ehrbegriffes der Zeit enthüllt der Held der Rojas'schen Dichtung mit unheimlicher Deutlichkeit:

„Ach vergieb mir, meine Blanca,
Von der Schuld weiß ich Dich ledig,
Nur der Schicklichkeit Gesetze
Zwingen mich, und Du mußt sterben . . .“

Dem eigentlich-tragischen Konflikt ist freilich von vornherein die Spitze abgebrochen. Der Spanier des 17. Jahrhunderts ist viel zu sehr von der Erhabenheit und Gottähnlichkeit eines Königs durchdrungen, als daß er auch nur die Vorstellung wagte, dieser könne wie ein Mendo handeln und Unrecht thun. Die ihm vorschwebende Idee von dem Konflikt der Ehre und Loyalität vermag er in ihrer ganzen Schärfe nicht zu fassen, im Grunde existiert ein solcher Konflikt für ihn nicht, er besitzt keine volle ganze Wahrheit für ihn, er ist mehr ein Spiel der Einbildungskraft als eine Wirklichkeit, und so muß Rojas zu einer Verwechslung seine Zuflucht nehmen.

Garcia erkennt schließlich seinen Irrtum, erschlägt den Räuber seiner Ehre und erhält von dem König Lob und Anerkennung dafür ausgesprochen.

Dem alten Schelmenroman machte in dieser Zeit die Inquisition und die Stimmung des Volkes und der Gesellschaft den Garaus. Ritter- und Schäferroman hatten ihre Blüte überlebt, und nur weniges erwuchs auf dem Feld der Prosadichtung. Gines Perez de Hita verfaßte einen geschichtlichen Roman „Die Bürgerkriege von Granada", eine Darstellung des Unterganges des alten Maurenreiches, ein Werk phantasievoller, blühender Romantik, und eine lebendige Schilderung maurischen Sittenlebens. Der geistvolle und gedankenreiche Jesuit Balthasar Gracian (1603—1658), ein echter Jünger von Gongora's „estilo culto", erzählt in seiner eigenartigen allegorisch-didaktischen Novelle „Criticon" von einem in voller Weltabgeschlossenheit herangewachsenen Naturkinde, das sich, da es unter die Menschen gelangt, mit seinem natürlichen gesunden Verstand den von tausend Vorurteilen eingeschnürten Kulturmenschen überlegen zeigt und eine scharfe Kritik an deren Lastern und Gewohnheiten ausübt. In seinem „Handorakel" giebt er Lehren der Weltweisheit und Weltklugheit, Aphorismen voller Scharfsinn und Menschenkenntnis.

Im Jahre 1665 bestieg Karl II. den Thron, der letzte Herrscher aus dem Hause der Habsburger. In diesem unwissenden, abergläubischen und halb idiotischen Fürsten verkörpert sich gewissermassen das ganze Elend und die halbe Barbarei, in welche das spanische Volk in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts versank. Für die Bildung ist länger keines Bleibens, Wissenschaft und Kunst kehren dem Lande den Rücken. Einige verspätete Nachzügler, Candamo (gest. 1709), Cañizares (1676—1750), Zamora (gest. 1730) zehren noch von den Erinnerungen an die große Vergangenheit und von den Resten des Mahles, welches die Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderon und Moreto angerichtet hatten. „Indem wir," sagt Ticknor, „die 70 oder 80 Schauspiele des Cañizares durchblättern, erinnern wir uns stets der Kirchen und Türme Süd-Europas, die im Mittelalter aus den Bruchstücken von Gebäuden reinerer Bauart, die ihnen vorangegangen, erbaut wurden und gleichzeitig die Pracht der Entstehung jener Trümmer und die niedrige Stufe der Neubauten zeigten, deren schönste Zierde solche Überbleibsel und Bruchstücke bildeten."



Die klassische Litteratur der Franzosen.

Die öffentlichen Zustände Frankreichs in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Richelieu und die Begründung des Absolutismus. Richelieu's Einfluß auf die Litteratur. Die Litteratur unter dem Einfluß des Hofes. Die Anfänge der neuen Litteratur. Die Formalisten: Malherbe, Balzac. Voiture. Honoré d'Urfé und die Schäferpoesie in Frankreich. Racan. Die Litteratur unter dem Einfluß der Gesellschaft. Das Hotel Rambouillet und seine Gäste. Der precieuse Stil. Die Begründung der Académie française. Die Prosalitteratur im Zeitalter des vollendeten Klassicismus. Der französische Geist im Zeitalter der Fronde und im Zeitalter Ludwigs XIV., — Unterschiede der beiden Generationen. Die ältere Generation: Descartes, Pascal, La Rochefaucauld. Die jüngere Generation. Blüte der Kanzelberedsamkeit, die Philosophen und Moralisten in den Tagen Ludwigs XIV: Bossuet, Bourdaloue, Fléchier, Massillon, Fénelon. La Bruyère. Die Memoiren- und Brieflitteratur. Madame de Sévigné. Die klassische Poesie der Franzosen. Deren Charakter und Eigenart als Ausfluß der Kultur des Jahrhunderts und des nationalfranzösischen Wesens. Die preciöse Lyrik. Der pseudoidealistische Roman der Scudéry u. s. w. Der realistische Roman: Sorel, Bergerac, Scarron, Mareschal. Boileau und der Sieg des Klassicismus in der französischen Litteratur. La Fontaine und die Naivetätsrichtung. Perrault. Die epikureisch-anakreontische Lyrik. Das klassische Drama der Franzosen. Charakter desselben. Seine Naturentfremdung. Sein Doktrinarismus. Die Charakteristik. Das Drama als ein Beweis- und Thesendrama, — als Sittendrama. Die Geschichte der älteren Entwickelung: Seine neue Technik, der formalistische Geist des Dramas. Die aristotelischen Regeln und die drei Einheiten. Hardy. Corneille. Leben, Weltanschauung und der Charakter seines Dramas. Racine. Charakter seiner Dichtung. Seine Werke. Das Lustspiel. Molière. Leben. Weltanschauung. Seine Werke. Regnard.

Nach den Stürmen der Bürgerkriege war das Schiff des französischen Staates endlich in einen ruhigeren Hafen eingelaufen, und Heinrichs IV. Thronbesteigung brachte den Frieden und die Versöhnung der Gemüter. Die monarchische Idee hatte gesiegt und der Katholicismus den Protestantismus überwunden. Mit vollen Atemzügen genoß man den Zustand der Stille, der endlich nach so langen blutigen Kampfesjahrzehnten eingetreten war, und hütete sich, an die religiösen und politischen Gegensätze zu rühren und den erloschenen Fanatismus von neuem zu entzünden. Das nationale Bewußtsein war beim französischen Volke zum Durchbruch gekommen, und in dem Verlangen nach nationaler Macht und Größe vereinigte sich alles, das sich früher bekämpft hatte. Es galt das Gemeinsamkeits- und Einheitsbewußtsein wachzurufen, die Sonderinteressen und den Individualismus zu unterdrücken. Man glaubte, auch ungestraft das Ich und seine Freiheit auf dem Altar der Ordnung

aufopfern zu können. Die Einheitsidee schien mit der monarchischen Idee zusammenzufallen und nur ein festbegründetes starkes Königtum jene Einheit verbürgen zu können. Man vergaß, daß auch der Monarch eine Partei war und seine Interessen keineswegs mit denen des Volkes, des Staates und der Allgemeinheit zusammengingen.

In dem Kardinal Richelieu, dem allmächtigen Minister Ludwigs XIII., der in den Jahren 1624—1642 unumschränkt die Geschichte Frankreichs leitete, erstand der echte Jünger des 17. Jahrhunderts, der die Ideen der neuen Zeit lebendig erfaßte und verwirklichte, ein energischer rücksichtsloser absolutistisch-despotischer Geist, ein Mann von strengem Sinn für Ordnung, Regel und System. Mit harter Faust warf er den hohen Adel nieder, der sich nach dem Tode Heinrichs IV., in den Tagen der Maria von Medici wieder geregt hatte, gewann sich durch seine innere Verwaltung das Bürgertum und legte den Grundstein zu der Größe Frankreichs, das sich dank seiner klugen Politik unter ihm zum politisch-mächtigsten Staat Europas emporschwang. In erster Reihe fühlte er sich als Diener seines Königs, all sein Trachten war darauf gerichtet, dessen Machtsphäre zu erweitern, dessen Ansehen zu befestigen, und so ward er für Frankreich der Begründer des fürstlichen Absolutismus. Nichts vergaß er, das den Glanz des Thrones erhöhen, den monarchischen Ideen und der königlichen Macht von Nutzen sein konnte. Klug wußte er die Litteratur in den Dienst des Hofes zu ziehen, die persönlichen Interessen der Schriftsteller und Poeten mit denen der Krone zu verknüpfen, den Selbständigkeitsgeist und die volkstümlichen Bestrebungen, wie sie die Männer des 16. Jahrhunderts, die Calvin und d'Aubigné an den Tag gelegt hatten, zu unterdrücken. Die Sehnsucht aller geht jetzt dahin, sich im Glanz des Hofes zu sonnen, ein Lob aus dem Munde der Mächtigen und der Höflinge zu empfangen und durch Schmeicheleien und Huldigungen ein Ämtchen und Titelchen zu erjagen. Die Kunst des 17. Jahrhunderts setzt wesentlich nur die aristokratisch-höfische Kunst des Renaissancezeitalters fort, die Kunst des Luxus und der Geselligkeit der vornehmen Kreise, der Galanterie und der schöngeistigen Unterhaltung, wie sie an den italienischen Fürstenhöfen herangeblüht war, wie sie in England die Wyatt, Surrey und Sidney, in Frankreich die Dichter der Plejade gepflegt hatten, — und sie läßt die volkstümlichen Bestrebungen jener Zeit, die Poesie der Cervantes und Shakespeare dafür verkümmern. Die ganzen Zustände und Anschauungen der Zeit wirkten darauf hin, und in allen europäischen Ländern trat dieses Bestreben zugleich hervor. In Frankreich aber fand der Geist der neuen höfisch-gesellschaftlichen Poesie seine eigentliche Vollendung und charakteristischste Ausprägung. Infolge des national-politischen Aufschwunges verbreitete kein anderer Hof einen so hellen Glanz um sich, keiner stand so gesichert da und war zugleich so getragen durch wirkliche Macht, kein anderer nahm

wenigstens äußerlich einen lebhafteren Anteil an dem geistigen Leben der Zeit. Nur weil sie die Bildung selber suchten und pflegten, weil sie wie Richelieu starke litterarische Neigungen besaßen und der Wissenschaft, der Poesie und Kunst ein freundliches Interesse, offene Herzen und offene Sinne entgegenbrachten, vermochten die Fürsten, Staatsmänner und Hofleute, vermochten die Kreise der höheren Gesellschaft einen bestimmenden und beherrschenden Einfluß auf deren Entfaltung und Gestaltung auszuüben.

In den vier ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts unter der Regierung Heinrichs IV., der Regentschaft Maria's von Medici, und in den Tagen Ludwigs XIII. und Richelieu's erscheinen die Vorboten und Bahnbrecher der neuen Poesie der Geregeltheit, der Eleganz und der Glätte, der Würde und der Vornehmheit, welche ein so völlig anderes Gesicht zeigt wie die Dichtung der Renaissance. Langsam ringen sich die Gedanken und Anschauungen, sowie die ästhetischen Theorien, die in den Tagen des vollendeten Klassicismus alle Geister beherrschen und die höchste gesetzliche Giltigkeit besitzen, zur Herrschaft durch. Der nationale Geist ist noch nicht gekräftigt und entwickelt genug, daß er sich der Nachahmung des Ausländischen entziehen könnte; er nimmt noch mancherlei Fremdes in sich auf, unterwirft sich ihm und paßt es sich an, bevor er sich eine volle Selbständigkeit zu eigen gemacht hat. An der Spitze marschieren natürlich wieder die Formalisten und Techniker, die Schöpfer der neuen Metrik, die Sprachbildner und Sprachreiniger, welche den Kommenden die Instrumente stimmen, daß sie auch klar ausdrücken können, was sie ausdrücken wollen.


François de Malherbe.

François de Malherbe (1555—1628) war bereits ein Achtundvierzigjähriger, als er sich mit vollkommenem Bewußtsein von dem, was er vorhatte, an das Werk der Reformation begab. Und die Reformation, die er brachte,

bleichen schmachtenden Liebhabertypus erhalten. In eifersüchtiger Aufwallung hat ihm Asträa verboten, je wieder vor ihren Augen zu erscheinen. Aus Verzweiflung darüber sucht er den Tod in den Wellen, sucht ihn und findet ihn natürlich nicht. Edle Frauen retten den Unglücklichen. Asträa jedoch hält ihn für tot und verfällt in eine schwere Krankheit. Seladon könnte nun einfach zur Geliebten zurückkehren, aber das Gebot, nie wieder vor ihren Augen zu erscheinen, läßt einen so frevelhaften Gedanken bei ihm gar



Zeitgenössische Illustration aus d'Urfé's Roman „Asträa".
Aus Albert, La littérature française. Paris. 1891.

nicht aufkommen, und er zieht sich als Einsiedler in die Einsamkeit zurück, um die Lüfte mit seinen Liebesklagen zu erfüllen und sich ganz seinem Schmerz hinzugeben. Kann der Triumph des Feminismus, die Unterwerfung unter die Gebote der Frau vollkommener sein? Was hätte ein Geist wie Rabelais zu dieser neuen Zeit, zu diesen Männern, zu solcher Gesellschaft gesagt? Wie tiefgreifend waren die Umwälzungen, die stattgefunden hatten! Und d'Urfé bot noch mehr. Er lehrte seine Zeitgenossen, wie man mit Frauen sprechen muß. Er gab in seinem Roman, wie es früher der spanische Amadisroman gethan hatte, ein Lehrbuch der feinen Sitte, des gesellschaftlichen Anstandes, der Galanterie, und alle Welt redete, wie seine

Schäfer reden, Gongoristisch und Euphuistisch, poetisch-feierlich, geziert und gewunden, kostbar und affektiert. Die Schäferpoesie brachte nun auch in Frankreich zahlreiche Schöpfungen hervor und stand im Vordergrund der Litteratur. Als Namen für Liebhaber und Geliebte erscheinen auf lange Zeit hinaus beständig die Daphnis und Chlos, die Tircis und Philis, es sind gewissermaßen stehende Figuren der schäferlichen Erotik, welche erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts allmählich aus der Poesie verschwinden. Alle Welt schrieb Pastorales, Hirtendramen, wie Racan, der Schüler Malherbe's (1589—1670), in dessen „Bergeries“ Druiden, Satyrn, Nymphen und Vestalinnen, altkeltische und antike Erinnerungen bunt durcheinanderwirren, moderne Schäfer und Schäferinnen, d. h. ländlich aufgeputzte Salondamen und galante Höflinge. Aber durch all die Unnatur und Geziertheit bricht doch bei Racan eine wirkliche Freude an der idyllischen Natur, an diesem freien Leben in Wald und Feld hindurch, an einem holden Nichtsthun und behaglichen Müßiggang.

In den Kreisen der Schöngeister, die sich um die Marquise von Rambouillet scharten, fand der Geist des Feminismus, des Frauenkultus, der gesellschaftlichen Galanterie seine innigste Pflege. Hier pries man die Asträa als das Buch aller Bücher. Abgestoßen von den noch roheren Sitten, wie sie am Hofe Heinrichs IV. herrschten, hatte sich die Marquise von Rambouillet, eine geborene Römerin, auf ihr Hôtel in der rue Saint Thomas du Louvre zurückgezogen; prangend in voller Jugendschönheit, von vornehmer künstlerischer Bildung, eine ernste und tüchtige Frau durch und durch, verstand sie es bald, einen Kreis von edlen Frauen, geistvollen und gebildeten Männern um sich zu scharen. Alles, was in der wissenschaftlichen, litterarischen und künstlerischen Welt, was im öffentlichen Leben Geltung hatte, drängte sich im blauen Empfangssalon des Hotels Rambouillet zusammen, den Damen zu huldigen und von ihnen sich wieder huldigen zu lassen. Die Frauenherrschaft, von der d'Urfé geträumt hatte, war hier zur Wirklichkeit geworden. Man las Neuentstandenes vor, disputierte und diskutierte über alle Vorgänge des Tages, vor allem die litterarischen und künstlerischen Erscheinungen, und so stand das Hotel Rambouillet bald im Mittelpunkt der Litteratur; es beherrschte die Mode und gab den Ton an, sowie das entscheidende Urteil in Sachen des gesellschaftlichen wie des künstlerischen Geschmacks. Man fühlte sich über das Alltägliche und Gewöhnliche erhaben, zog eine Grenze zwischen sich und der profanen Menge, dem unkultivierten Pöbel, man lebte in einer Welt der Bücher und Romanphantasien und sah geringschätzig auf die Wirklichkeit herab. Es bildete sich eine besondere Gesellschaftssprache heraus, die alles zu vermeiden suchte, was an das Volk und die Straße erinnerte, die nur nicht sich ausdrücken wollte, wie sich die schlichte Natürlichkeit ausspricht. Die Damen fühlten sich in jedem Augenblick als Heldinnen, die

Honorat de bueil

Racan

Desmarest

Doujatt

La Chambre

Furetiere

Corneille

Ballesdens

L'abbé de Chaumont

Cassagnes

Bruchstück eines Aktenstückes vom 12. Februar 1663 mit den Unterschriften der Mitglieder der französischen Akademie: der Dichter Corneille, Racan, Desmarez, des Geschichtsschreibers Doujat, des Lexikographen Furetière, des Theologen Chaumont und sonstiger Gelehrten: Cureau de la Chambre, Ballesdeus und Cassagnes. (E. Charavay. A. a. O.)

Herren als Helden eines Romanes und redeten untereinander eine gehobene, poetisierende Bücher- und Romansprache, eine Sprache der Metaphern und Umschreibungen, der Wortspiele und Geistreicheleien, den „estilo culto“, wie er in den europäischen Litteraturen damals überall daheim war. Geziert und affektiert klang das von Anfang an, verfiel aber vollends der Lächerlichkeit, als der Glanz des Hotels Rambouillet gegen Mitte des Jahrhunderts erblich, als auch die geringeren Geister die Sprache zu „verbessern“ und zu „entpöbeln“ suchten und in die Provinzen verschlagene Besucherinnen und Freundinnen dort ihre eigenen Salons aufmachten und mit ihrer Bildung, ihren Sitten und Formen kostbar thaten. Die „Precieuse“ ward zur Karikatur, und über ihre affektierte Sprachweise spottete bald alle Welt. „Reiche mir einen Dädalus (Kamm), damit ich mein Haar entwirre“, drückte sich etwa die echte Preciöse aus, die Zähne bezeichnete sie als „die Gerätschaften des Mundes“, den Fächer nannte sie „Zephyr“ und den Spiegel „einen Berater der Grazien“. Und daß der Salon- und Gesellschaftsgeist, der im Hotel Rambouillet gepflegt wurde und von nun an auf so lange die französische Litteratur beherrschte, einen nivellierenden Charakter trug, das Mittelmäßige, das nur Modische förderte, das Eigenartige und Selbständige unterdrückte, tritt von Anfang an hervor. Die eigentlichen Männer des blauen Empfangssalons der göttlichen „Arthénice“, wie die Marquise von Rambouillet von ihren Verehrern genannt wurde (Arthénice, nach einer damals beliebten Modespielerei durch Umsetzung der Buchstaben entstanden aus Cathérine, dem Vornamen der Gefeierten), waren die Geister zweiten und dritten Ranges, die Balzac, Voiture, der Abbé Cotin, der Ependichter Chapelain, die Dramatiker Racan, Gombauld, Mairet und andere, während die Bedeutendsten gelegentlich wohl in diesen Kreisen auftauchten, aber doch an dem eigentlichen Treiben nicht Anteil nahmen, nicht eben zu den Intimen zählten.

Das Hotel Rambouillet verkörperte gewissermaßen die Autorität der Gesellschaft in allen Fragen des Geschmacks. Aber diese Gesellschaft war nicht eben völlig eins mit dem königlichen Hof und konnte vielleicht sogar einmal der Autorität der Krone und des Staates entgegenwirken. Richelieu, der die Bedeutung der Litteratur für das politische und öffentliche Leben so vollkommen begriffen hatte, schuf klug ein „Konkurrenzunternehmen“, das unmittelbar unter dem Einfluß der Regierung stand und als königliche Anstalt mit seinem Glanze alles andere verdunkeln sollte. Er gründete die „Académie française“, deren erste regelmäßige Sitzungen im Jahre 1635 stattfanden. Mitglied der Akademie zu werden, einer der vierzig Unsterblichen, ward von nun an bis auf den heutigen Tag das höchste Ziel des litterarischen Ehrgeizes in Frankreich. Zuletzt aber konnte nur die Gunst des Hofes diese hohe Ehre den titelshungrigen Geistern zu teil werden lassen, und solche Gunst mußte schließlich doch immer wieder

erkrochen werden. Nur höfische Wissenschaft und höfische Poesie konnte auf diese Auszeichnung hoffen, Männer nur, die es für ihre höchste litterarische Aufgabe ansahen, eine geistige Leibgarde der Bourbonen zu bilden. Die wichtigste Aufgabe der Akademie bestand in der Herausgabe eines Wörterbuches, das den vorhandenen Sprachschatz zusammenstellen, sichten und von allen Auswüchsen befreien sollte. Es ward zu einem Gesetzbuch der richtigen und gewählten Ausdrucksweise und der Stilreinheit. Nur wer schrieb, wie das Wörterbuch es vorschrieb, konnte den Anspruch auf den Namen eines korrekten und klassischen Schriftstellers geltend machen. Der Dogmatismus des Jahrhunderts suchte auch den lebendigen Fluß der Sprache einzudämmen und dessen Lauf vorzuschreiben. Der Wert des besonderen individuellen künstlerischen Geschmacks blieb unverstanden, und es fehlte der rechte Sinn für das natürliche Wachstum und die fortwährende Entwickelung der Sprache. Die vierzig Unsterblichen, an ihrer Spitze Vaugelas (1585—1650), der hervorragendste Sprachforscher dieser Zeit, gingen mit aller Gründlichkeit an ihr Werk heran, und es dauerte fünfzig Jahre, bis zum Jahre 1696, bevor das Wörterbuch in zwei Bänden zum Abschluß gelangte.



Frontispice der Widmung an den König, in der 1718 erschienenen zweiten Ausgabe des „Dictionnaire de l'Académie".
(Stark verkleinert.)
≈ Lacroix, XVIII. siècle. Paris. Finnis Didot et Co.

Die französische Prosa-Litteratur im Zeitalter des vollendeten Klassicismus.

1636 erscheint Corneille's „Cid" auf der Bühne, ein Jahr später Descartes' „Discours de la Méthode" — gegen Ausgang der fünfziger Jahre kehrt Molière von seinen Wanderzügen durch die Provinz nach Paris zurück und beginnt mit den „Précieuses ridicules" die Reihe seiner Meisterwerke, während Blaise Pascal seine gewaltigen Streitbriefe „Les Provinciales" gegen den Jesuitismus veröffentlicht. Das sentimentale, verweiblichte Geschlecht des ersten Jahrhundertviertels lebt ja noch fort, die Welt der Schäfer und Schäferinnen, der Galanten und Affektierten blüht noch lange weiter, — aber im Vordergrund, auf den Höhen des Geistes

erblickt das Auge etwa seit der Mitte der dreißiger Jahre die Männer einer neuen Zeit von vielfach anderer Natur, kraftvoller, herber und männlicher, Originalmenschen, welche über die Form hinweg zum Inhalt durchgedrungen sind, die ausgeprägtesten Persönlichkeitsnaturen, welche das Zeitalter der Autoritäten und Unterwerfungen hervorbringen konnte. Und so sehr alle diese Geister tiefinnerlich das Uniformierte, das Unpersönliche wollen und erstreben, so bricht doch ein Eigenartiges hervor, das heimlich dem großen Zug der Zeit nach straffer Ordnung entgegenarbeitet und das am Tage gesponnene Gewebe des Autoritätsglaubens des Nachts ein weniges wieder auflöst. Diese Zeit erzeugt noch eine Mannigfaltigkeit der Naturen und arbeitet in Gegensätzen. Ein Hauch der Freiheit geht durch sie hin, den man in den Tagen Ludwigs XIV. nicht mehr verspürt. Wie abwechslungsreich ist diese Porträtgalerie noch, in welcher neben dem Asketenkopf Pascals, den Bildern Descartes', Arnaulds, Corneille's, all dieser strengen Pflichtmenschen und heroischen Geister, die Bilder so vieler Skeptiker, Ironiker, Epikureer, eines Kardinal Retz, eines La Rochefoucauld, eines St. Evremond, eines Scarron hangen.

Nicht die eigentlichen Zeit- und Altersgenossen Ludwigs XIV. sind nur die Träger von Frankreichs klassischer Litteratur oder gar die Begründer seiner Größe. Ein älteres Geschlecht streute die Saat aus, deren reiffste und letzte Ernte jenen zufiel, zum Teil überreife Früchte, welche schon verfaulten. Man darf die Unterschiede zwischen diesen beiden Generationen nicht so ohne weiteres verwischen. Die Älteren wie die Jüngeren sind Menschen des Gehorsams, der Unterwerfung, der Autoritätsanbetung. Aber jene besitzen nicht wie diese den angeborenen Geist des Servilismus, der vollkommenen Unterwürfigkeit, welche die Unterwürfigkeit um ihrer selbst willen liebt und gar nicht mehr fragt, warum sie denn so knechtisch leben soll. Diese unterwerfen sich nur der Autorität, jene schaffen die Autorität und stehen so wieder über ihr. Sie haben sich freiwillig zu ihr bekehrt und ihre Zuflucht zu ihr genommen, sie im ehrlichen Geisteskampf mit der Vergangenheit und um die Wahrheit als Lebensnotwendigkeit erkannt. Sie geben dem Jahrhundert seine Gesetze und bringen das innerste Denken und Fühlen des Jahrhunderts der Gegenrenaissance in Formel und sich selbst zum Bewußtsein. In Calderons Adern fließt noch eine breite Welle des Künstlerblutes der Renaissance, der Spanier phantasiert und träumt immer noch wie ein Kind des 16. Jahrhunderts, hier in Frankreich ist aber ein ganz neues Geschlecht herangewachsen, von Grund aus verschieden von jenem Geschlecht der Phantasie- und Naivetätsmenschen: Mathematikerseelen, echte Doktrinäre und Absolutisten, die nichts gelten lassen als die Vernunft und den strengen, logischen Beweis, die nicht phantasieren und träumen, sondern wissenschaftlich beobachten und rechnen, Menschen der Disciplin, der Ordnung und Regel und durch und durch Formalisten. Sie alle wollen, was

Richelieu will, die Herrschaft eines Absoluten. Was für jenen der König ist, ist für Descartes der Satz „Cogito, ergo sum“ und für Arnauld und Pascal der Begriff der Gnade. Der deus absconditus, der verhüllte Gott Pascals, der Gott der Absurdität, der mit Absicht die Wahrheit verhüllt, um die Gottlosen zu vernichten, — er ist dasselbe, was auf Erden der absolute Herrscher ist, der keinem Unterthan Rechenschaft duldet und vernichtet, wen er vernichten mag.

Die Kinder des älteren Geschlechts sind in der Luft des Richelieu'schen Frankreichs herangewachsen, und als Frankreich nach dem Tode des Kardinal-Ministers, wie von einem schweren Joch befreit, aufatmete, in der Zeit der neuen Bürgerkriege, als der Adel noch einmal gegen den Thron anstürmte, erlaubten auch die politischen Zustände eine freiere Bewegung der Geister. Freilich waren die Kämpfe der Fronde nicht viel anderes als ein satirisches Nachspiel zu den großen Kämpfen des vorhergegangenen Jahrhunderts. Der Kardinal von Retz, einer der ersten Führer des aufständischen Adels und der von Mazarin gefürchtetste Gegner, hat in seinen Lebenserinnerungen, einem der ersten Prosawerke der Zeit, mit all dem Cynismus der damaligen großen Herren die ganze Jämmerlichkeit seiner Bestrebungen und der der adeligen Mitverschwörer offen genug aufgedeckt. Diesen Gegnern gegenüber vertrat Mazarin, der kleine Schüler des großen Richelieu, noch immer das Höhere und Bessere und vor allem den Geist der Zeit und der neuen Entwickelung, während jene glaubten, den mittelalterlichen Feudalstaat und ihre alten Sonderrechte wiederherstellen zu können, indes sie doch wieder kein Gefühl mehr besaßen für die alte Selbständigkeit des Feudaladels. Der Hofdiener- und Kammerherrengeist hatte auch den frondierenden Adel bereits zu tief ergriffen.


Kardinal von Retz.

In den Tagen Ludwigs XIV. hat der absolutistische Gedanke vollkommen gesiegt. Die neuen Ideale, welche das 17. Jahrhundert heraufführte, sind in Erfüllung gegangen. Wie eine Sonne leuchtet der Herrscher über Land und Volk dahin. Nur, um ihm zu dienen, nur um seinetwillen sind die Unterthanen da. Nach seiner Nähe strebt alles, seine Gunst sucht jeder. Ein Lächeln seines Mundes beglückt, ein Wink von ihm vernichtet. Nichts war bei Ludwig XIV. so ausgeprägt, wie das Bewußtsein seines Dalai-Lamatums, seiner Würde und Unnahbarkeit, seiner Erhabenheit über die ganze übrige Menschheit, nichts in Gesellschaft und Volk so ausgeprägt,

wie der Geist der Unterwürfigkeit und der Knechtssinn. Eine byzantinische Gesinnung dringt tief in alle Schichten ein. Aber auch der Sonnenkönig ist selber ein Gebundener, kein Zug des Genialen, des Freien, des Großen und Starken im Charakter Ludwigs XIV. Er selbst ist Sklave der Etikette, der Regeln und ängstlicher Förmlichkeit.

Die Ruhmeszeit Frankreichs unter Ludwig XIV. zeigt in allen Äußerungen, in Staat und Gesellschaft, in Litteratur und Kunst vor allem Hinneigung zu dem nur nach außen hin Bestechenden. Die Siege und Triumphe des Königs wurden verkauft mit der Verarmung des Landes. Louvois verschlang zuletzt alles, was Colbert zusammenscharrte. Der König und der Hof saugten das Mark des Volkes aus, die Hauptstadt schlang alle Kraft in sich hinein, während die Provinzen verödeten und verarmten. Als in diesem Jahrhundert die lang verborgen gewesenen Lebenserinnerungen des Herzogs Saint Simon erschienen, des größten Memoirenschreibers aus der klassischen Periode der französischen Litteratur, die eine so vernichtende Kritik an der Staatskunst des Roi Soleil, an seiner ganzen Zeit üben, da war es auch vorbei mit der Bewunderung jener Tage, welche noch Voltaire so eifrig gepflegt hatte.



Blaise Pascal.

Neben Descartes wirkte in der älteren Zeit keiner so mächtig auf das Gedankenleben wie Blaise Pascal (1623—1662), — und bedeutender noch als jener auf die Entwickelung der französischen Prosa. Ein frühreifes Genie auf dem Gebiete der Mathematik und Physik: Mit zwölf Jahren entdeckte er selbständig die ersten 32 Sätze des Euklid, schrieb als Sechzehnjähriger über die Kegelschnitte und erfand als Achtzehnjähriger seine Rechenmaschine. Seine Untersuchungen über die Lehre vom Luftdruck, die Grund-

lagen der Wahrscheinlichkeitsrechnung u. s. w. eröffneten ihm die Aussichten auf die glänzendste wissenschaftliche Laufbahn, als plötzlich eine große Umwälzung in seinem Innern vorging und er sich aus dem Geräusch der Welt zurückzog, um sich in strenger Abgeschlossenheit, in mönchischer Askese dem ernstesten Religiosismus hinzugeben. In Port Royal bei Versailles, der berühmten Erziehungsanstalt, welche unter dem großen Pädagogen Antoine Arnauld zum Sammelort der französischen Jansenisten geworden war, dort in den Kreisen des katholischen Puritanismus, schrieb er seine stilistisch so wundervollen „Lettres à un Provincial“, welche mit der schärfsten Ironie und mit heiligem Zorn die hohle äußerliche Moral des Jesuitismus und des herrschenden Hof- und Staatskirchentums brandmarkten, — brütete über sein tiefsinniges und ernstergreifendes Lebenswerk „Gedanken von der Religion“, in dem er der alten Augustinischen Gnadenlehre, die von Luther und den Jansenisten neu verkündet worden, mit so scharfer und unerbittlicher Logik bis in ihre letzten Folgerungen hinein nachgeht, daß selbst seine Brüder von Port Royal nach seinem Tode nicht wagten, das herbe und großartige vom Geist des Urchristentums erfüllte Buch unverstümmelt und unverändert an die Öffentlichkeit zu geben. Der ernste Kampf um Gott, den Pascal in diesem Werke kämpft, die volle Hingabe des Menschen an das von ihm errungene Ideal lassen die Gestalt dieses Denkers doppelt groß in dieser Zeit eines hohlen und äußerlichen Ceremonienchristentums erscheinen, eines Christentums der leeren Andachtsübungen, der Frömmelei und Bigotterie, des höfischen und staatlichen Servilismus. Port Royal strahlte in höherem Ruhmesglanze als je vorher. Aber das Staatskirchentum, dem immer diese Männer der echten christlichen Gesinnung höchst unbequeme Gesellen sind, weil sie sich allzuwenig an dem bloßen christlichen Wort und der christlichen Phrase genügen lassen, ruhte nicht eher, als bis Ludwig XIV. das Kloster 1709 aufheben und zerstören ließ, nach langen Jahren unablässiger Verfolgungen. Den strengen christlichen Absolutisten Descartes und Pascal gegenüber vertrat der genußfrohe Saint-Evremond (1613—1703) den Skepticismus und die Freigeisterei, die sich als Unterströmung durch das Zeitalter hinziehen, ohne es jedoch zu einem geschlosseneren System, zu einer einheitlicheren Weltanschauung zu bringen. Wie der Mensch, so lebte auch der Philosoph, lebte die materialistische Philosophie überhaupt einstweilen noch in den Tag hinein und von der Hand in den Mund. So kommt auch die Moralphilosophie des Herzogs François de la Rochefoucauld (1612—1680), der mit dem Kardinal Retz an den Kämpfen der Fronde sich beteiligte, über das Aphoristische und vereinzelte Anmerkungen nicht hinaus. Freilich erschien das Hauptwerk seines Lebens, seine „Maximen und Reflexionen“, erst im Jahre 1664, aber durch ihren Geist weisen sie mehr in diese Frühperiode als in das eigentliche Zeitalter Ludwigs XIV. hinein. War doch

der Verfasser schon ein Zweiundfünfzigjähriger, als er sein immer und immer wieder mit höchster Sorgfalt stilistisch ausgefeiltes und verbessertes Büchlein herausgab, das trotz seines geringen Umfanges ein Lebenswerk vorstellt. La Rochefoucauld hat sich das Horazische „Nonum prematur in annum“ wie wenige sagen lassen. Sein Bestreben geht darauf hinaus, seinen Gedanken den kürzesten, schärfsten und vielsagendsten Ausdruck zu verleihen, und er hat sich damit den Ruhm eines der ersten französischen Prosaiker erworben. Was er sagt, wirkt ja heute nicht mehr besonders aufregend und zum Teil trivial, aber die geistreiche Zuspitzung der Gedanken genießt man noch immer mit ästhetischem Behagen, und in seiner Zeit erregte und empörte es die Gemüter aufs höchste. Er riß dieser scheinheiligen, frömmelnden Gesellschaft, die alles zu vertuschen suchte, diesen Salonmenschen, die sich, Zorn und Feindschaft im Herzen, innig die Hand drückten und voller Liebenswürdigkeit anlächelten, all diesen heimlichen Ränkespinnern des Hofes, die Tugend- und Freundschaftsmaske vom Gesicht. Für die Triebfeder alles menschlichen Handelns erklärte er den Eigennutz und die Selbstsucht, und auch, was wir Tugenden nennen, die Aufopferung, die Freundschaft und Liebe, die Sittenstrenge, die Keuschheit, Tapferkeit sind Äußerungen des Egoismus: „Der Eigennutz spricht jede Sprache und spielt jede Rolle, selbst die der Uneigennützigkeit.“



François de la Rochefoucauld.

Die Originalität, Unabhängigkeit und Tiefe des Denkens, all das Scharfsinnige und Scharfsichtige, Unerbittliche und Männlich-Herbe, das man bei diesen Geistern noch antrifft, darf man in den Tagen des ver-

götterten vierzehnten Ludwig nicht mehr suchen. Der Glanz des Hofes blendet die Augen, und Dalai Lama verbietet es, der Logik allzu keck in ihre oft so peinlichen Folgerungen nachzugehen. Der feminine Geschmack trägt schließlich auf der ganzen Linie den Sieg davon, und auch die Denker, die Philosophen und Moralisten verweichlichen. Sie suchen nicht mehr mit so großer Inbrunst den Gedanken rein zu haben, und wenn jene wie Männer überzeugen wollen, so begnügen sich diese wie Weiber zu überreden. Die schöpferische Gedankenthätigkeit versiegt, und damit überwuchert der Kultus der schönen Form den Kultus des Inhalts. Die Sprache schmückt sich mit allen Blüten und sucht die besonderen Wirkungen des poetisierenden Stiles, sie vermeidet die kalten Abstraktionen, die harte Sprache der reinen Vernunft und will den Hörer berauschen, ergreifen und hinreißen und durch Gefühlstöne auf ihn einwirken, bald durch erhabenes Pathos, feierliche Anrufe und Leidenschaft, bald durch sentimentale Rührung und weiche Milde. Die Deklamation und Rhetorik, die theatralische Pose reißen die Herrschaft an sich. Kirche und Kanzel waren in dieser Zeit die geeignetsten Orte, wo sich diese Beredsamkeit am üppigsten entfalten konnte. Das Theater ward zum Schauspielhaus, die Kanzel zur Bühne. Und in den Tagen Ludwigs XIV. fehlte es niemals an großen kirchlichen Schaugeprängen, denen die Prunkrede des hohen geistlichen Würdenträgers die letzte Weihe verlieh. Das Hofpredigertum gedieh zur höchsten Blüte und gelangte zu einer Bedeutung wie zu keiner anderen Zeit. Kirche und Staat standen miteinander in engster Gemeinschaft verbunden, und der Prediger fühlte, wie unentbehrlich er der Regierung war, fühlte seine Bedeutung für die Aufrechterhaltung des Bestehenden und die Befestigung der herrschenden Gewalten. Er ist ein Soldat, der mit den Waffen des Geistes für seinen König kämpft. Die geistlich-höfische Beredsamkeit feierte in den Prunkreden Jacques Bénigne Bossuets (1627—1704) ihre höchsten Triumphe; das war der Mann nach dem Herzen Ludwigs XIV., eine durchaus selbstgewisse Natur, die keine Zweifel kennt, immer auf der Höhe der Entscheidung steht, alle Extreme haßt, ein Mann von Würde und Bedeutung, aus dessen Munde doch nichts als Schmeicheleien hervorgingen. Ein überzeugter Vorkämpfer des fürstlichen Absolutismus und Despotismus, ein Verteidiger selbst der Sklaverei, mehr noch staatlich und königlich als kirchlich und päpstlich gesinnt, und der wärmste Fürsprecher der gemeinsamen Interessen von Thron und Altar. Wie kein anderer ein Redner, der zu „repräsentieren" weiß, der immer majestätisch und erhaben auftritt gleich einem Propheten des alten Testaments, doch nur von außen, innerlich das gerade Gegenteil zu diesem, durch und durch Formmensch, der nicht mehr Gedanken zu schaffen, aber sie wundervoll zu prägen weiß. Der Jesuitenpater Bourdalone (1632—1704) und der elegante Fléchier (1632—1710) bilden mit ihm das Triumvirat der Kanzelberedsamkeit in den Glanztagen

Ludwigs XIV. Wenn diese gewandten Hofprediger dem Könige genug servile Schmeicheleien zu Füßen gelegt hatten, dann durften sie ihm und der Gesellschaft auch ins Gewissen reden, von der Nichtigkeit des irdischen Glückes, von der Vergänglichkeit der weltlichen Güter, von der Niedrigkeit des Menschen vor dem Throne Gottes reden, und was der Gemeinplätze mehr sind, mit Buß- und Strafpredigten die Gewissen aufscheuchen. Über leere Allgemeinheiten aber ging das nicht hinaus, und Hof und Gesellschaft sahen die Reize der theatralischen Darstellung nur erhöht und verdoppelt.



Bossuet.
Nach dem Stiche von E. Desrochers.

Die milden, sanften und frauenhaften Prediger wie Massilon, „der Racine der Kanzel“ (1663—1742), und Fénelon schließen diese Periode ab. Der innere Verfall des Staates, die Schäden und zerstörenden Wirkungen der absolutistischen Fürstenherrschaft treten bereits deutlicher zu Tage. Auch die Theologen getrauen sich mit einem freieren Wort an die Öffentlichkeit. Der Erzbischof François de Salignac de la Motte Fénelon (1651—1715) wagte es schon 1694, dem König von den Leiden des Volkes zu reden, den tyrannischen Despotismus der Könige einen Anschlag auf die Rechte der brüderlichen Gesinnung der Menschheit zu nennen und das öffentliche Wohl als ein unveränderliches und allgemeines Gesetz zu bezeichnen, dem sich auch die Fürsten zu unterwerfen haben. Er duldete gelassen die Ungnade des Königs und die päpstliche Verdammung einer seiner religiösen Schriften, in welcher er zur Entrüstung Bossuets und des gesamten Staatskirchentums für die mystischen Anschauungen der Sekte der Quietisten eingetreten war, zog sich nach seiner Diözese zurück und führte dort ein stilles Leben edler Wohlthätigkeit. Sein vor allem im 18. Jahrhundert hoch bewundertes und

in alle Kultursprachen übersetztes Prosagedicht „Telemach“ gehört zu der Gattung der utopistischen Romane. Das Zeitalter Fénelons erscheint wunderlich gekleidet und maskiert in den Trachten der Homerischen Dichtung. Die Helden der alten Griechensage tragen Allongeperücke und den Galanteriedegen an der Seite. Der Verfasser hat wirklich die Absicht, ein poetisches Werk, so eine neue Odyssee zu schreiben, aber, und das führt ihn in die Irre, zugleich auch ein moralisches Lehrgedicht, in welchem er seine Erziehungs- und Reformgedanken niederlegt und seine Ansichten über die beste Regierungsform. Es sollte ein Regentenspiegel für den französischen Thronerben sein und dieser letztere an den Vorbildern Telemachs, des Sohnes des Odysseus, und seines weisen Ratgebers Mentor das Gesamte der Tugenden und Erfordernisse eines gerechten und vollkommenen Herrschers erkennen lernen. Für die damalige Zeit enthielt es so viele freie und aufgeklärte Anschauungen, daß es bei seinem ersten Erscheinen auf Befehl Ludwigs XIV. unterdrückt wurde und erst im Jahre 1717 vollständig herauskam.



Fr. de Salignac de la Motte Fénelon.
Nach einem Gemälde von J. Vivien und einem Kupferstich von A. de St. Aubin.

Jean de la Bruyère (1644—1696), der Hervorragendste unter den Moralisten weltlichen Standes, trat in die Fußstapfen La Rochefoucaulds, aber er bleibt ganz anders wie dieser in der Beobachtung der Einzelheiten stecken und erhebt sich nicht zu einer philosophischen Idee, zu einem einheitlichen Grundgedanken. Ein koketterer und künstlicherer Formalist, und was seine Anschauungen angeht, nicht ohne innere Widersprüche. Der Hofmann,

der demütige Unterthan kämpft in seiner Seele mit dem Satiriker und Ironiker. In seinen „Charakteren des Theophrast“ schildert und beschreibt La Bruyère typische Gestalten der damaligen Gesellschaft, und eifrig forschten die Zeitgenossen nach den Persönlichkeiten, welche dem Spötter bei seinen Studien als Modell gedient hatten.

Die Geschichtswissenschaft lag in dieser Zeit darnieder und brachte kein Werk von ernsterer und höherer Bedeutung vor. In dem Kardinal von Retz und in Saint Simon erstanden dafür zwei große Memoirenschreiber, und in der Marquise Marie de Sévigné, einem geborenen Fräulein von Rabutin-Chantal (1626—1696) eine geistvolle, frische und beobachtungskundige Briefschreiberin, welche es besser als die Balzac und Voiture verstand, eine gefällige Form mit anregendem Inhalt zu erfüllen. In den Briefen an ihre abgöttisch geliebte Tochter, die verheiratet in der Provinz lebte, giebt sie die anschaulichsten und lebendigsten Schilderungen des höfischen und gesellschaftlichen, des öffentlichen und privaten, des litterarischen und künstlerischen Lebens und Treibens ihrer Zeit.


Marie de Sévigné.

Die klassische Poesie der Franzosen.

In der Seele des französischen Volkes liegt etwas Ewiges und Ursprüngliches, das sich zu dem Geist der Kultur dieses Zeitalters besonders hingezogen fühlte. Wie die Renaissance, als sie nach dem englischen Germanien gelangte, in einem ihr vor allem günstigen Boden Wurzeln

schlug, so konnte sich die Kultur des 17. Jahrhunderts am innigsten mit dem französischen Nationalcharakter vermählen. Andere glückliche Umstände kamen hinzu, der politische Aufschwung des Landes, die materiell gesicherte Lage und die Bildungsbestrebungen der bürgerlichen, höfischen und aristokratischen Kreise, eine Hauptstadt, welche alle Kräfte an sich zog, — und so erstand den Franzosen eine Poesie, die nach ihrem eigenen Empfinden und Urteilen die bisher vollkommenste und höchste Entwickelung ihrer dichterischen Fähigkeiten vorstellt. Wohl hat in unserem Jahrhundert, als die romanischen Völker unter den Einfluß germanischer Kunstanschauungen traten, die Bewunderung der Franzosen vor ihrer eigenen klassischen Poesie manche Einbuße erlitten, aber es steckt in ihr so viel von dem tiefsten Wesen und Sein des Volkes, daß sich dieses immer von neuem zu ihr hingezogen fühlt, gerade zu dem, was den germanischen Geschmack vielleicht am meisten zurückstößt. Der Geist der Kultur des 17. Jahrhunderts aber ist ein allgemein europäischer. Wie in Frankreich, so strebt man überall nach Autoritarismus und Absolutismus, nach Form und Regel. Und da die französische Litteratur diese Bestrebungen am lebendigsten erfaßte und am schärfsten zum Ausdruck brachte, so fand sie in allen europäischen Ländern vollkommenes Verständnis, offene Herzen und die höchste Bewunderung. Die Kultur bestimmt das Empfinden, Denken und Wollen der Menschheit mehr noch als der ursprüngliche Rassen- und Nationalcharakter. Der neue Kulturgeist aber, welchen das 17. Jahrhundert heraufführte, entsprach der romanischen Natur in höherem Maße als der germanischen, und im Lichte dieser Kultur schmelzen daher in den germanischen Ländern die nationalen Elemente wieder stark zusammen. Noch einmal unterwirft sich der Romanismus, diesmal am höchsten im Franzosentum verkörpert, alle europäischen Litteraturen, die germanische Dichtung verleugnet noch einmal ihr eigentliches Wesen und paßt sich dem Fremden an, die Errungenschaften Shakespeare's gehen verloren, und die Schrift seiner Tafel wird wie mit einem nassen Tuche hinweggewischt.

Wenn man den Geist der Kultur des 17. Jahrhunderts charakterisiert, so charakterisiert man auch den französischen Nationalgeist. Schon an anderer Stelle habe ich kurz das romanische Wesen gekennzeichnet, das auch dem Franzosen erb- und eigentümlich ist; das Wesen eines Geselligkeitsmenschen, dem ein wirklicher und echter Individualismus fern steht, eine starke Innerlichkeit und ein tiefes Gemütsleben, — der sich anzuschmiegen und nachzugeben weiß und sich daher allen Autoritäten zuneigt. Ein lebendiger Sinn für Regel und Form, — für äußeren Anstand und Würde. Das 17. Jahrhundert hat, nachdem es mit Marini, Gongora, Calderon und Milton aus dem Bann der letzten Nachwirkungen der Renaissancekunst herausgetreten war, die dichterischen Seelenkräfte stärker verkümmern lassen. Man kann es ein unpoetisches Jahrhundert nennen, ein Jahrhundert der

Phantasie- und der Leidenschaftslosigkeit. Das Zeitalter der Vernunft beginnt, als die Mathematiker und Astronomen, die exakten wissenschaftlichen Beobachter und Berechner an Stelle der Phantasten und Schwärmer, der Reformatoren und Dichter des 16. Jahrhunderts getreten waren. Und auch der Franzose ist im Grunde ein unpoetischer Geselle, sehr beweglich und veränderlich, ohne Phantasie und Leidenschaft zu besitzen, von einer ausgeprägten Neigung für das Verständige und das Vernünftige, kalt, trocken und nüchtern, ein Feind alles Überschwänglichen, ein Bewunderer des Durchschnittlichen und golden Mittelmäßigen, der geborene Vertreter des „bon sens". Wenn von den romanischen Völkern der Italiener am meisten an den alten Hellenen erinnert, so ähnelt der Franzose in seinem geistigen Zuschnitt vor allem stark dem alten Römer, und es ist gewiß auch eine Sympathie und Wahlverwandtschaft, welche den letzteren die römische Dichtung in so hohem Maße bewundern und fast sklavisch nachahmen läßt, daß er die dichterischen Bestrebungen der Humanisten, die gelehrt-akademische Poesie in diesem Jahrhundert krönt und vollendet.

Und nur diese innere Wahlverwandtschaft erklärt es, wenn uns die klassische Dichtung der Franzosen, trotzdem sie sich so eng an die Antike, und zwar an die römische Antike anlehnt, doch als eine im innersten Kerne nationale erscheint. Aber nicht als eine umfassend nationale. Zu allen Zeiten kann man in der Litteratur unseres westlichen Nachbarn zwei Strömungen unterscheiden, zwei sich vielfach bekämpfende Gegensätze, die zwei zumeist streng geschiedenen Welten entsprechen, — ein romanisch-lateinisches und ein gallisches Element, möchte ich sagen. Jenes verkörpert sich am vollendetsten in der Poesie Corneille's und Racine's, dieses im Romane des Rabelais und in den Versen Villons. Jene Dichtung ist aristokratischer Natur und von frostiger Eleganz; sie hält vor allem auf ihre Würde und tritt höchst feierlich und pomphaft auf, wie ein antiker Römer, der sich nichts vergiebt. Sie liebt eine reinliche, saubere Form, gewählten Ausdruck und gute Sitten, — Pathos und Deklamation. Die Dichtung des „esprit gaulois" ist wie jene nüchtern und vernünftelnd, ohne Leidenschaften, ohne stärkere Gefühlsregungen und eine Dichtung des gesunden Menschenverstandes. Aber die alten gallischen Bewohner des Landes sind früh in die unteren sozialen Schichten hinabgedrängt und von der Herrschaft ausgeschlossen worden. Erst kamen die Römer, dann die Franken über sie. Und so ist der „esprit gaulois" ein demokratischer Geselle, ein Aufrührer und Zerstörer, ein höchst lockerer Vogel, der oft schlechte Manieren besitzt und an derben Cynismen und höchst unflätigen Ausdrücken sein Gefallen besitzt, ein spottlustiger, ungezogener Gassenjunge. Der „esprit gaulois" verkörpert fast ausschließlich die naturalistische, der romanische Geist die idealisierend-schönfärberische Richtung, die, wie wir schon früher hervorgehoben haben, in der romanischen Poesie so streng gesondert nebeneinander

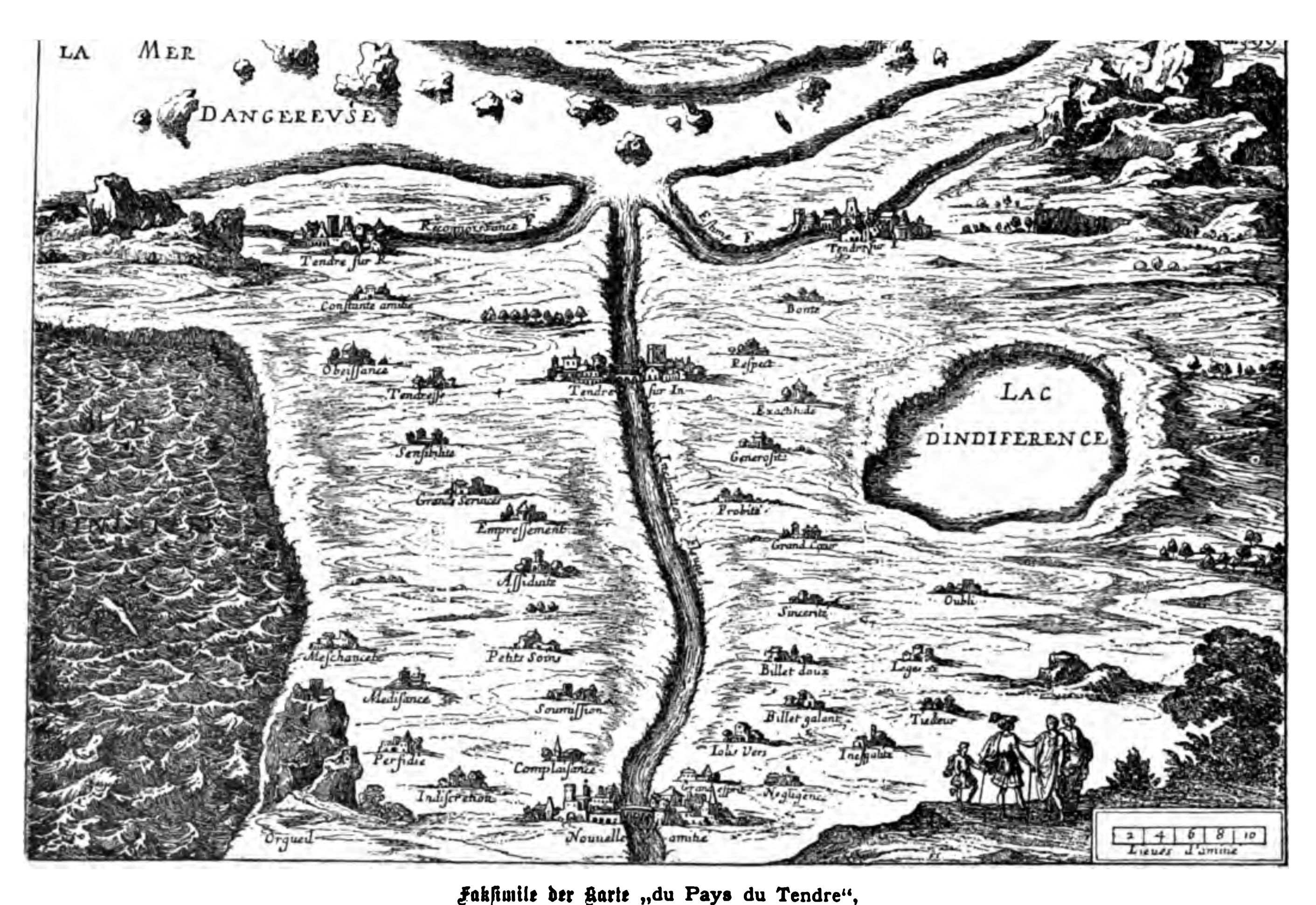
herlaufen. In der Luft des 17. Jahrhunderts konnte die Kunst des Naturalismus, das gallische Element nicht besonders gedeihen. Das Volkstümlich-Nationale gerät in den Hintergrund. Die Litteratur der Würde und der Feierlichkeit hält in dieser Zeit die Herrschaft in den Händen, angefangen von den Tagen d'Urfé's und des Hotels Rambouillet bis zu dem Tode Racine's. Schwelgend in Erinnerungen an das heilige Rom und in Anbetung des Thrones versunken, weiß sie nichts von dem Elend, von den Leiden und Sorgen, nichts von dem Lachen und der Lust des armen niederen Volkes. Völlig jedoch ist auch die „gallische Poesie" nicht ausgestorben. Aus der Ferne klingt ihr spöttisches Lachen in die elegante und gezierte Unterhaltung der Dichter des Hofes und der Gesellschaft hinein. Aus den Romanen der Realisten, aus den Versen La Fontaine's klingt es hervor, und Molière war einer der seltenen und großen Genien der französischen Litteratur, der die beiden Gegensätze des romanisch-lateinischen und keltischen Geistes in sich vereinigte und harmonisch miteinander verband.

Die Poesie d'Urfé's, die aus der Schule der spanischen und italienischen Renaissance kam, und der steife, preciöse Geist der Gesellschaft des Hotels Rambouillet haben noch in der späteren französischen Dichtung dieses Zeitalters tiefe Spuren hinterlassen, und völlig frei und unbeeinflußt blieb auch niemand von den großen Würdeträgern. Aus der „Asträa" und aus der Salonluft des Hotels Rambouillet zog die flache, gedankenlose und gezierte formspielerische Lyrik der Renaud de Segrais (1624—1701), der Frau Antoinette Deshoulières (1634—1694) und der zahllosen Gelegenheitspoeten ihre Nahrung und schrieb galante und sentimentale Schäfergedichte, Glückwunsch- und Huldigungsverse, steife Oden, nichtssagende Episteln, Rondeaux, Madrigaux und Sonette. Von ebenderselben Stelle her nahm der Roman Gombervilles (1600—1674), des Gascogners La Calprenède 1610—1663) und der Madeleine de Scudéry (1608—1701) seinen



Faksimile des Namenszuges von Madeleine de Scudéry.

Ausgang. Endlose, zehn bis zwölf Bände starke Erzählungen mit zahlreichen Helden und Heldinnen, deren Geschichten bunt durcheinandergeflochten werden, und verwickelter noch durch die eingestreuten Episoden. Nachahmungen des griechischen Sophisten-, des Ritter- und des Schäferromanes, deren Elemente sich wirr durcheinandermischen. Die Handlung spielt zumeist in den entlegensten Zeiten und Ländern, in Babylon und Ägypten, im alten Griechenland und Rom, und öfter werden auch die Ritter und die Damen von Land zu Land, um die halbe Welt herumgejagt. Aber in den altpersischen, türkischen, griechischen und römischen Gewändern steckten die Damen und Herren der französischen Aristokratie, und als der „Große Cyrus" der



Faksimile der Karte „du Pays du Tendre“,

des Landes der zärtlichen und galanten Liebe, welche dem 1654—1661 in zehn starken Bänden erschienenen Roman der Scudéry „Clelia“ beigegeben war und charakteristisch die Spielereien der Litteratur des Hotels Rambouillet beleuchtet. Der Hauptstrom des Landes, der Fluß Zuneigung, ergießt sich in das „Meer der Gefahren“, zwischen dem Strom und dem See der Gleichgiltigkeit, der rechts liegt, allerhand Dörfer, „Güte“, „Ehrfurcht“, „Edelmut“, „Liebesbriefchen“, „Galante Verschen“, über welche man zum Flusse hingelangt. Links das Meer der Intimität, dem andere Städte vorgelagert sind, Gehorsam, Zärtlichkeit, Umarmung u. s. w.

Scudéry herauskam, da suchte die vornehme Leserwelt vor allem zu enträtseln, unter welchen Namen sich in dem Buche die nächsten Zeitgenossen verbargen. Die alten Helden, deren ganzes Denken und Empfinden von der Galanterie ausgefüllt wird, schmachten, seufzen und schreiben sich zärtliche Liebesbriefe, gleichwie die arkadischen Schäfer d'Urfé's und reden in der gezierten Salonsprache des Hotels Rambouillet.

Neben diesen süßlich sentimentalen, affektierten und weitschweifigen Erzeugnissen einer pseudoidealistischen Schönfärbekunst erschienen andere satirisch-realistische, lehrhafte und moralische Romane, die sich zum Teil an das Vorbild des spanischen Schelmenromanes anlehnten, oft weitschweifig und verwickelt wie jene, aber erwachsen aus dem bewußten Gegensatze zu ihnen, vielfach cynisch und unflätig, und deren Überschwenglichkeit mit frostiger und kalter Nüchternheit beantwortend. Charles Sorel (1599—1674) satirisierte in seinem „Francion" den heroischen Liebes- und Ritterroman und in seinem „Berger extravagant", einer Nachdichtung des Don Quijote, d'Urfé's Asträa. Er erhebt sich, besonders in dem ersteren Werk, über die bloße Negation und schuf darin den ersten französischen Sittenroman, der ein recht lebendiges und anschauliches Bild des damaligen Lebens giebt, eine Verspottung des höfischen und aristokratischen Treibens, Schilderungen aus dem Leben der Bürger und Bauern, sowie der Klasse der Ausgestoßenen, der Gauner und Diebe. Die phantastischen Reiseromane („Mondreise" und „Sonnenreise") des feingebildeten und aufgeklärten Cyrano Bergerac (1619—1655), eines Schülers Gassendi's, bilden „eine Verschmelzung von launig-fabulösem Roman, von naturphilosophischen Betrachtungen, naturwissenschaftlichen Hypothesen und humorvoller, bald hier-, bald dorthin zielender Satire. Ihre Tendenz ist die Unterhaltung und daneben eine romantisch bemäntelte Popularisierung wissenschaftlicher Sätze, die abstrakt vorzutragen erfolglos und der Zeitlage nach gefährlich gewesen wäre".*) Paul Scarrons (1610—1660) unvollendeter „Roman comique", das bekannteste Werk des realistischen Romanes des 17. Jahrhunderts, schildert mit liebenswürdigem Humor und zum Teil tüchtiger Charakterisierungskunst die Irrfahrten, die Lust und das Leid einer wandernden Provinzialschauspielertruppe, während André Mareschal in seiner „Chrysolite" eine feiner ausgeführte Charakterstudie einer Koketten „und den ersten psychologischen Roman bot, der der ganz modernen Aufgabe sich unterzog, einen problematischen Charakter sich in seinen feinsten Schattierungen entwickeln und in seinen innersten Regungen offenbaren zu lassen." Auch der heroische Liebesroman blieb nicht unberührt vom Geiste des Realismus, und die Gräfin de Lafayette (1634—93), eine der Zierden des Hotels Rambouillet, trug in ihre geschichtlichen Romane mehr Wirklichkeitssinn

*) Heinr. Körting, Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert. Oppeln und Leipzig. 1887. (II. Bd. S. 170.)

hinein und vermied die Abgeschmacktheiten und Wunderlichkeiten der Scudéry'schen Fabulierlust.

Zu Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, ungefähr in derselben Zeit, als Ludwig XIV. den Thron Frankreichs bestieg, treten alle Anzeichen hervor, daß der Geschmack eine große Umwandlung durchgemacht hat. Ein jüngeres Geschlecht ist herangewachsen, das gegen die Alten einen erbitterten Feldzug eröffnet. Molière schüttet 1659 über die Preciösen des Hotels Rambouillet die volle Schale seines Spottes aus, und Boileau, der kritische Stimmführer der Jungen, skalpiert in seiner neunten Satire (1666) mit hohnvoller Gelassenheit die Poeten, die im Dunstkreis der „Asträa" groß geworden sind, die armen Chapelain und Scudéry, die sentimentalen Schäferdichter und die Verfasser der schmachtend galanten Helden- und Liebesromane. Zunächst war das nur eine Abschlachtung einer Modekunst, der man allmählich überdrüssig geworden war, und wie sie sich in der Litteratur alle zehn und sicher alle dreißig Jahre wiederholt. Aber diesmal bedeutete der Umsturz doch noch etwas mehr. In der „Asträa", ja in den Romanen der Scudéry und Gomberville und in denen der Sorel und Scarron lebte noch immer, armselig, kümmerlich, verzerrt und jämmerlich, der echte Geist der Renaissancepoesie fort, und die Formlosigkeit, Weitschweifigkeit und Langeweile, die Geziertheit jener Erzeugnisse: sie erstanden zuletzt aus den zu schlimmsten Fehlern gewordenen Vorzügen der reinen Phantasiekunst der Ariost und Spenser — und der Männer der

LE
ROMANT
COMIQVE



A PARIS,
Chez TOVSSAINCT QVINET, au Palais sous la montée de la Cour des Aydes.

M. DC. LI.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

Faksimile der Titelseite der ersten Ausgabe des 1. Bandes von Scarrons „Romant comique" vom Jahre 1651. Der 2. Band erschien 1657.

Nachhut, der Marini, Gongora und Calderon. Die Pfeile Boileaus treffen weiter als nur die armen, traurigen Gesellen, die er sich aufs Korn genommen hat. Sie treffen die ganze Kunst des 16. Jahrhunderts und nicht zum wenigsten die Kunst Shakespeare's. Wir stehen an dem Punkte, wo uns klar und völlig entschleiert eine neue, eigenartige Poesie entgegentritt, die in ihrem innersten Wesen jener fremd und feindlich gegenübersteht und sie in der That lange vergessen macht, eine Poesie, der Shakespeare als ein betrunkener Wilder erschien. Sie ist ein Kind des siebzehnten Jahrhunderts, aber sie lebt und gedeiht weiter im 18. Jahrhundert, und sie entscheidend vernichtet zu haben, ist unser deutsches Verdienst. Eine Poesie, die außerordentlich wenig Poetisches an sich hat, eine Poesie der Phantasielosigkeit, der Nüchternheit, der Vernünftelei und des Raisonnements, eine Poesie, die bei dem dichterisch unbegabtesten Volke Europas, bei den Franzosen, ihre reinste und vollkommenste Blüte entfalten konnte. Ihr großer Gesetzgeber, dessen Ansehen so lange andauerte, war Nicolas Boileau-Despreaux (1636—1711) und das Hauptwerk seines Lebens, das Gesetzbuch der neuen Poesie, „l'art poétique“, erschien von 1669 bis 1674. Keiner von allen Franzosen des 17. Jahrhunderts war ein leidenschaftlicherer Verehrer der Antike, keiner so sehr davon überzeugt, daß die Poesie der Griechen und Römer die Poesie sei, die unübertreffliche, die höchst vollendete. Er sagte ja damit nichts Neues, und unaufhörlich klang seit den Anfängen des Humanismus dieselbe Predigt den Dichtern der Renaissance ins Ohr. Aber nur die Kleinen, die Halbpoeten, einige pedantische Schulfüchse blieben in der platten Nachahmung stecken. Ein solcher Halbpoet, ein Gelehrter, ein scharfer, kritischer Kopf, doch ohne tieferes Verständnis für das wahrhaft Dichterische war auch Boileau. Er schnitt die Ernte ab, die seit so langer Zeit langsam herangereift war. Corneille hatte ihm zuletzt am mächtigsten vorgearbeitet, aber sich nur halb gezwungen und nicht ohne einen Teil Unlust, nicht ohne Widerspruch zu erheben, unter das Joch des akademischen Klassicismus gebeugt. Boileau trägt es mit Freude und Begeisterung. Aber nicht den Griechen, sondern den Römern folgt er.



Boileau.
(76 Jahre alt.)
Nach einem Gemälde von Rigaud gestochen von G. E. Petit.

Das Erscheinen seiner „Poetik“ bedeutet den für lange Zeit endgiltigen Sieg der Schule über die Natur und der nachahmenden Dichtung über die Poesie der Eigenart, Selbständigkeit und Originalität; geleugnet wird alle

A Paris Lundi

Monsieur Racine est presentement tout occupé a finir sa piece qui sera vraisemblablement achevée cette semaine Il vous prie donc Monsieur de remettre a la semaine qui vient le recit que vous souhaitez qu'il fasse a Madame De La Moignon et au P. De la Rue Pour Auteuil il ne tiendra qu'à vous de l'honnorer quand il vous plaira de vostre presence Je serois bien aise neanmoins que vous le vissiez dans tout son eclat c'est a dire avec un Soleil digne du mois de Juin et non pas dans une journée de pluie et de frimats comme celle d'aujourdhui Je suis vostre tres humble et tres obeissant serviteur

Despreaux

Faksimile eines Briefes von Boileau-Despréaux.
(A. Charavay, a. a. O.)

Entwickelung und jeder Fortschritt, gepredigt ein ewiger Stillstand. Nun hatte das autoritätenhungrige 17. Jahrhundert auch für die Dichtung endgiltig die große Autorität gefunden und den Thron für einen absoluten

Dalai Lama aufgerichtet: um dieselbe Zeit, als Ludwig XIV. die Krone Frankreichs aufs Haupt sich setzte, bestieg die Antike als unumschränkte Herrin den Herrschaftssessel im Lande der Poesie. Petrarca — der Humanismus — Angelo Poliziano, Trissino — de la Vega — Sidney — Ronsard — Corneille, Boileau, Racine: diese Namen bezeichnen den Weg, den der Klassicismus und die akademische Poesie, die Poesie der Griechen- und Römernachahmung bis jetzt gegangen ist. Freilich wies man Boileau und seinen Zeitgenossen einige Jahrzehnte später klar nach, daß sie die Antike gar nicht verstanden hätten; und in der That besaß der französische Klassicismus höchstens ein Organ für die kalte und trockene, äußerlich formale Dichtung der Römer, während ihm die eigentlich großen, die griechischen Vorbilder noch fern standen, wie auch der Humanismus und die Renaissance diese noch in einem Schleier verhüllt erblickten. An diesem letzten Unverständnis der Vorbilder aber scheitert jede Kunst und jede künstlerische Theorie, welche in allzu sklavischer Verehrung vor einer fremden und vergangenen Kunst die Wege der Nachahmung geht. Der französische Klassicismus bewunderte an der Antike gerade nur das, was dem Geist des 17. Jahrhunderts und dem des französischen Volkes entsprach. Boileau ist der echte Sohn dieses Zeitalters, ein Autoritär und Doktrinär, der fanatische Verehrer guter Dispositionen, klarer, logischer Gedankengänge, äußerer Regeln und Gesetze, durch und durch Verstandesmensch, der von der Dichtung verlangt, daß sie wie die Wissenschaft sprechen soll, nüchtern, klar und in lauter Abstraktionen. Er ist durch und durch Nationalfranzose und verbindet die beiden Elemente des Romanischen und Gallischen miteinander; bei all dem frostigen Ernst und dem Würdevollen, der höfischen Eleganz seines Wesens besitzt er doch auch einen lebendigeren Sinn für die volkstümlicheren Seiten der zeitgenössischen Litteratur, für den Realismus, das Espritvoll-Witzige, für zerstörende Kritik und Satire und eine freimütige Beurteilung. Wagte er es doch sogar, Ludwig XIV. ins Gesicht zu sagen, daß dessen höchsteigenen Verse nichts taugten. Und so nur konnte seine Poetik eine so lang ausdauernde Gesetzeskraft erlangen: hervorgegangen aus der Vermählung des Geistes der römischen Antike mit dem Geiste des Franzosentums und der Kultur des 17. Jahrhunderts, büßte sie erst an Ansehen ein mit dem vollen Zusammenbruch des Absolutismus, der Überwindung des französisch-romanischen Kunstgeschmacks durch den germanischen, der Poesie der Schule und Nachahmung durch eine Poesie der Natur und Originalität.

Zu dem litterarischen Freundeskreis, von dem die Bewegung gegen die Litteratur des Hotels Rambouillet ausging, gehörten die besten Köpfe unter den jüngeren Poeten: Molière, Boileau, La Fontaine und Racine. La Fontaine (1621—1695), ein Sohn der Champagne, nimmt sich schier seltsam in dem Kreis der gelehrt-akademischen und höfischen Poeten des



Faksimile des Titelkupferstiches aus der großen von J. B. Oudry illustrierten Prachtausgabe der Fabeln La Fontaine's.

Paris 1755. (Nach dem Neudruck des Werkes: Paris. A. Levy. 1893.)

Zeitalters Ludwigs XIV. aus, und in seinen Adern fließt noch am wenigsten von dem echten Blut des 17. Jahrhunderts. Für die meisten seiner Zeitgenossen, für die Hof- und Gesellschaftsmenschen, welche den Geschmack beherrschten, mußte er eine halb fremdartige Erscheinung bilden, und zu vollem Ansehen gelangte er erst, als sich der Bürgerstand von neuem Geltung verschaffte. Boileau, der doch in freundschaftlichem Verkehr mit ihm stand, erwähnt ihn in seiner Poetik gar nicht. Mit den Augen des Naturkindes blickt La Fontaine in das Treiben, das ihn umgiebt, und wenig reizt ihn, was alle damals am leidenschaftlichsten begehrten, Hoftitel, Ehren, Gunstbezeugungen und ähnliches. Seine fröhliche Sorglosigkeit, seine Gutmütigkeit kannte weder Neid noch Ehrgeiz, und fremd ist ihm jedes kritische Gelüst. Große Gedanken, tiefe Überzeugungen darf man gewiß bei diesem braven, wackeren Menschen nicht suchen. Ernste Innenkämpfe hat er nicht ausgefochten, und wie ein Kind scheint er immer zu spielen. In seiner Grabschrift hat er selbst lustig genug den Faulenzer charakterisiert, der in ihm steckte; die Hälfte des Lebens verschlafen, die andere Hälfte nichts thun, das machte wirklich sein Behagen aus. Gewiß verleugnet auch La Fontaine nicht sein Jahrhundert. Auch seine Poesie hat einen vorwiegend vernünftelnden Zug, und jeden Augenblick hebt der Dichter zu moralisieren und zu belehren an und unterbricht die Erzählung, um seine Betrachtungen über das Erzählte anzustellen. Seine korrekte, glatte, elegante und klare Form stammt aus der Schule des Klassicismus und des Akademikertums. Aber er besitzt noch am meisten von dem, was der Zeit verloren gegangen war, Sinn für die Natur und für das Natürliche, jene echte Hingabe und Liebe zur Natur und ihren Erscheinungen, die Objektivität,



Jean de Lafontaine.
Nach einem Gemälde von Rigault gestochen von Desrochers.



Der Fuchs und der Rabe.

Nach der Zeichnung von J. B. Oudry. Siehe die Unterschrift unter dem Bild S. 437.

welche die Renaissancekunst so groß hatte werden lassen. Die Beobachtung der Tierwelt, das Belauschen aller Stimmen der Natur bereitet ihm eine reine, künstlerische Freude, und er steht darum auch nicht der Poesie der letzten Vergangenheit feindlich gegenüber. Neben den römischen Klassikern bewundert er am meisten Boccaccio und Ariost und von den eigenen Landsleuten Marot und den so ganz salonwidrigen Rabelais. Seine akademisch-klassicistische Form hat doch nichts Pedantisches, Schulmäßig-Einförmiges und Steifes an sich; man fühlt, daß die bloße Regel den Dichter nicht beherrscht, und leichter, mannigfaltiger als seinen Zeitgenossen, in lebendigeren Rhythmen und keckeren Reimverschlingungen fließen die Verse ihm dahin. Noch einmal erzählt La Fontaine in seinen „Erzählungen und Novellen“ (1665—1671) und in seinen „Fabeln“ (1678/79, 1694), welch letztere wie wenige andere Bücher volkstümlich geworden sind, all die pikanten und frivolen Histörchen, die beschaulichen und lehrhaften, witzigen und weisheitsvollen Geschichten, die den großen Gemeinbesitz der Weltlitteratur ausmachen, die Parabeln des Pantschatantra, die Äsopischen Fabeln, die Schwänke und Fabliaux des Mittelalters, — behaglich und breit, bald ernst und bald heiter, bald fröhlich lachend wie ein Kind, bald wie ein frivoler, übermütiger und kecker Bohémien, der in der Kneipe eine Pikanterie zum besten giebt. Auch in den „Märchen“ Charles Perraults, der die alten Volksmärchen vom Däumling, vom Aschenbrödel, vom gestiefelten Kater u. s. w. zu neuem Leben erweckte, kam gegen das letzte Ende des 17. Jahrhunderts eine gewisse Naivetät zum Durchbruch, welche wie ein Widerspruch gegen den greisenhaften autoritären Herrschaftsgeist des Zeitalters aussah. Und in den Kreisen der schönen Ninon de Lenclos, sowie des Prinzen von Vendôme durfte man sich des steifen Etikettenzwanges entledigen, der sonst am Hofe und in der Gesellschaft herrschte. Die epikureische, glatte, gefällige und leichte Lyrik des Abbé Chaulieu (1639—1720), La Fare's und Chapelles, eines der Mitglieder des Boileau-Racine'schen Freundeskreises, pries die Freuden des Weins und der Liebe und verkündete der Welt, daß selbst unter Ludwig XIV., selbst im steifen 17. Jahrhundert der alte esprit gaulois nicht ganz aussterben konnte.

Faksimile des Namenszuges Charles Perraults.

Das klassische Drama der Franzosen. Corneille. Racine. Molière.

Ihr Höchstes und Bestes erreichte die französische Poesie dieses Zeitalters auf dramatischem Gebiete. Und was das Jahrhundert lenkte und bewegte, was in der Seele des Franzosen lebte, der Charakter der Kultur und des Volkes gelangt in dem Drama der Corneille, Racine und Molière zu einer reinen und vollkommenen Entfaltung.

Die Renaissance strebte nach einer Entwickelung aller Organe, um die Welt verstehen und begreifen zu lernen, und einen Fortschritt über sie hinaus gab es in der Richtung der Vielseitigkeit nicht. Die Entwickelung schlug einen anderen Weg ein. Sie sucht nicht mehr das Breite und Vielseitige, sondern zunächst das Enge und Einseitige. Die Menschheit drängte nach der Ausbildung eines einzigen Organes vor allem und sammelte ihre Kräfte auf einen Punkt, um vorläufig nicht mehr in die Weite, aber dafür ganz anders in die Tiefe einzudringen. Der Geist des Jahrhunderts ist ein durch und durch organisatorischer, und die Organisation des Verstandes füllt sein wichtigstes Thun aus. Wir haben gesehen, welch eine Rolle in diesem Jahrhundert die Verstandesmenschen spielen. All diesen Newtonischen Geistern, diesen Mathematikern und Logikern, setzt sich die Erscheinung unmittelbar in einen Begriff und in die Ziffer eines Rechenexempels um. Damit verliert die Erscheinung an Sinnlichkeit, Farbe und Form, die Natur selber, die Realität hat aufgehört, und nichts blieb übrig, als das Descartes'sche Denken, der supremste Idealismus, das reine, absolute Verstandes-Ich. Diese ganze Tendenz stand schließlich zu einer rein künstlerischen Weltauffassung im Gegensatz. Sie untergrub die sinnliche Gestaltungsfähigkeit und trieb die Poesie einer Beobachtung in die Arme, welche über die Erscheinungen reflektierte und redete, statt daß sie sie unmittelbar neubildete und formte. Und nicht nur die Außenwelt, sondern auch die dichterische Innenwelt verlor dabei. Die letztere verkümmerte und verengte sich und ward zur bloßen Verstandeswelt.

Diese herrschende Richtung des Jahrhunderts bestimmt auch das Schaffen der französischen Dramatiker. Ein Newton'scher Geist lebt in ihnen, und eins teilen sie mit den auserwählten Geistern des Jahrhunderts: den Drang nach verstandesmäßiger Erkenntnis der Außen- und Innenwelt, der Gesetze, welche den Menschen und das Leben beherrschen. Gerade wie die Rochefoucauld, wie die Grotius und Hobbes fragen auch die Corneille, Molière und Racine, was die Triebfedern des menschlichen Handelns seien, welche Mächte die Seele lenken und welche Kräfte den Staat und die Gesellschaft erhalten. Ein tiefer Unterschied in der ganzen künstlerischen Weltauffassung und der inneren Organisation des schaffenden Geistes trennt sie von Shakespeare. Shakespeare genießt eine Leidenschaft, er lebt und webt in ihr, er ist trunken von ihr und kennt keine höhere Lust, als sich in sie

welche die Renaissancekunst so groß hatte werden lassen. Die Beobachtung der Tierwelt, das Belauschen aller Stimmen der Natur bereitet ihm eine reine, künstlerische Freude, und er steht darum auch nicht der Poesie der letzten Vergangenheit feindlich gegenüber. Neben den römischen Klassikern bewundert er am meisten Boccaccio und Ariost und von den eigenen Landsleuten Marot und den so ganz salonwidrigen Rabelais. Seine akademisch-klassicistische Form hat doch nichts Pedantisches, Schulmäßig-Einförmiges und Steifes an sich; man fühlt, daß die bloße Regel den Dichter nicht beherrscht, und leichter, mannigfaltiger als seinen Zeitgenossen, in lebendigeren Rhythmen und keckeren Reimverschlingungen fließen die Verse ihm dahin. Noch einmal erzählt La Fontaine in seinen „Erzählungen und Novellen“ (1665—1671) und in seinen „Fabeln“ (1678/79, 1694), welch letztere wie wenige andere Bücher volkstümlich geworden sind, all die pikanten und frivolen Histörchen, die beschaulichen und lehrhaften, witzigen und weisheitsvollen Geschichten, die den großen Gemeinbesitz der Weltlitteratur ausmachen, die Parabeln des Pantschatantra, die Äsopischen Fabeln, die Schwänke und Fabliaux des Mittelalters, — behaglich und breit, bald ernst und bald heiter, bald fröhlich lachend wie ein Kind, bald wie ein frivoler, übermütiger und kecker Bohémien, der in der Kneipe eine Pikanterie zum besten giebt. Auch in den „Märchen“ Charles Perraults, der die alten Volksmärchen vom Däumling, vom Aschenbrödel, vom gestiefelten Kater u. s. w. zu neuem Leben erweckte, kam gegen das letzte Ende des 17. Jahrhunderts eine gewisse Naivetät zum Durchbruch, welche wie ein Widerspruch gegen den greisenhaften autoritären Herrschaftsgeist des Zeitalters aussah. Und in den Kreisen der schönen Ninon de Lenclos, sowie des Prinzen von Vendôme durfte man sich des steifen Etikettenzwanges entledigen, der sonst am Hofe und in der Gesellschaft herrschte. Die epikureische, glatte, gefällige und leichte Lyrik des Abbé Chaulieu (1639—1720), La Fare's und Chapelles, eines der Mitglieder des Boileau-Racine'schen Freundeskreises, pries die Freuden des Weins und der Liebe und verkündete der Welt, daß selbst unter Ludwig XIV., selbst im steifen 17. Jahrhundert der alte esprit gaulois nicht ganz aussterben konnte.



Faksimile des Namenszuges Charles Perraults.

Das klassische Drama der Franzosen.
Corneille. Racine. Molière.

Ihr Höchstes und Bestes erreichte die französische Poesie dieses Zeitalters auf dramatischem Gebiete. Und was das Jahrhundert lenkte und bewegte, was in der Seele des Franzosen lebte, der Charakter der Kultur und des Volkes gelangt in dem Drama der Corneille, Racine und Molière zu einer reinen und vollkommenen Entfaltung.

Die Renaissance strebte nach einer Entwickelung aller Organe, um die Welt verstehen und begreifen zu lernen, und einen Fortschritt über sie hinaus gab es in der Richtung der Vielseitigkeit nicht. Die Entwickelung schlug einen anderen Weg ein. Sie sucht nicht mehr das Breite und Vielseitige, sondern zunächst das Enge und Einseitige. Die Menschheit drängte nach der Ausbildung eines einzigen Organes vor allem und sammelte ihre Kräfte auf einen Punkt, um vorläufig nicht mehr in die Weite, aber dafür ganz anders in die Tiefe einzudringen. Der Geist des Jahrhunderts ist ein durch und durch organisatorischer, und die Organisation des Verstandes füllt sein wichtigstes Thun aus. Wir haben gesehen, welch eine Rolle in diesem Jahrhundert die Verstandesmenschen spielen. All diesen Newtonischen Geistern, diesen Mathematikern und Logikern, setzt sich die Erscheinung unmittelbar in einen Begriff und in die Ziffer eines Rechenexempels um. Damit verliert die Erscheinung an Sinnlichkeit, Farbe und Form, die Natur selber, die Realität hat aufgehört, und nichts blieb übrig, als das Descartes'sche Denken, der supremste Idealismus, das reine, absolute Verstandes-Ich. Diese ganze Tendenz stand schließlich zu einer rein künstlerischen Weltauffassung im Gegensatz. Sie untergrub die sinnliche Gestaltungsfähigkeit und trieb die Poesie einer Beobachtung in die Arme, welche über die Erscheinungen reflektierte und redete, statt daß sie sie unmittelbar neubildete und formte. Und nicht nur die Außenwelt, sondern auch die dichterische Innenwelt verlor dabei. Die letztere verkümmerte und verengte sich und ward zur bloßen Verstandeswelt.

Diese herrschende Richtung des Jahrhunderts bestimmt auch das Schaffen der französischen Dramatiker. Ein Newton'scher Geist lebt in ihnen, und eins teilen sie mit den auserwählten Geistern des Jahrhunderts: den Drang nach verstandesmäßiger Erkenntnis der Außen- und Innenwelt, der Gesetze, welche den Menschen und das Leben beherrschen. Gerade wie die Rochefoucauld, wie die Grotius und Hobbes fragen auch die Corneille, Molière und Racine, was die Triebfedern des menschlichen Handelns seien, welche Mächte die Seele lenken und welche Kräfte den Staat und die Gesellschaft erhalten. Ein tiefer Unterschied in der ganzen künstlerischen Weltauffassung und der inneren Organisation des schaffenden Geistes trennt sie von Shakespeare. Shakespeare genießt eine Leidenschaft, er lebt und webt in ihr, er ist trunken von ihr und kennt keine höhere Lust, als sich in sie

hineinzuwühlen, sie darzustellen, wie sie ist und auf ihn wirkt, und andere an diesem Genußrausch teilnehmen zu lassen. Er stellt sie um ihrer selber willen dar und nimmt sie mit den Sinnen als eine Wirklichkeit in sich auf. Das klassische Drama der Franzosen hingegen fragt nicht, wie ist eine Leidenschaft, sondern was ist sie, was heißt lieben, was heißt fromm sein, was heißt Tugend? Welchen Zweck, welchen Wert und welche Bedeutung haben die einzelnen Charaktereigenschaften des Menschen für den einzelnen, für das Leben in Staat und Gesellschaft? Was ist die höhere und edlere, welche Wirkungen üben sie aus, welche Teile sind in ihr wirksam, welche Gesetze beherrschen sie? Das Erfahrungsmaterial, die Fülle der mit allen Sinnen aufgenommenen Erscheinungswelt, über welche die Renaissancepoesie gebot, wird für das französische Drama zu etwas Untergeordnetem. Es dient nur noch als Sammlung für die erforschende Erkenntnis, für den ordnenden und systematisierenden Verstand, der sichtet und ausscheidet. An Stelle der künstlerischen Betrachtung tritt die einer mehr wissenschaftlichen Untersuchung der Dinge. Das Zusammengehörige wird miteinander verbunden, das, was in das System und in die Form wenig hineinpaßt, gilt nicht mehr als charakteristisch, als von wesentlicher Bedeutung und wird beiseite geschoben. Man sucht die Mannigfaltigkeit der Dinge auf einen Begriff zu bringen, der zuletzt diese Mannigfaltigkeit aufhebt, die Sinnlichkeit der Dinge zerstört und nur noch für den Verstand zugänglich ist.

Die Kunst legt länger keinen Wert auf die unmittelbare Anschauung. Es genügt ihr, daß sie von den Dingen etwas weiß, und gleichgiltig ist ihr, woher dieses Wissen ihr kommt, aus dem persönlichen Erlebnis, der eigenen Erfahrung, der selbständigen Betrachtung oder aus der Kenntnis anderer und aus den Büchern. Das Buch schiebt sich zwischen die Natur und den Dichter, das Buch eines autoritären Meisters, eine fertige und abgeschlossene Poesie, die Poesie der Griechen und Römer, durch deren Gläser man die Welt betrachtet. So vertieft sich die Entfremdung von der Natur, die schon bei Calderon hervortrat, noch um ein Bedeutendes, und deutlich sieht man der objektiven Welt, die uns das klassische Drama der Franzosen bietet, an, daß sie wenig aus unmittelbarer Anschauung hervorgegangen ist. Wo sind die großartigen und prachtvollen Schilderungen von Landschaften, Schlössern und Gärten, schönen Menschen, Gewändern und Waffen, großen Masken- und Festumzügen geblieben, mit denen uns das Renaissanceepos überschüttete? Wo die frohe Fabulierlust, die Freude an den Reizen einer bunten Handlung, an dem flimmernden Gewebe einer verwickelten Intrigue, wie sie das Drama der Spanier bot? Wo der Reichtum der Charakteristik, die Fülle und Feinheit der Psychologie Shakespeare's? Die Menschen Corneille's, Molière's und Racine's haben alle etwas Mechanisches an sich und werden wie die Räder eines Maschinenwerkes getrieben. Sie sind nicht um ihrer selbst willen da, sondern um

eine Aufgabe zu erfüllen, und sie besitzen gerade so viel Innenleben, als zur Erfüllung dieser Aufgabe notwendig ist. Der Corneille'sche „Cid“ soll den Zwiespalt zwischen Ehre und Liebe dem Zuschauer zum Bewußtsein bringen. Held und Heldin sind deshalb beide genau aus zwei und nur aus zwei Teilen zusammengesetzt. Die eine Seele Cids und Ximenens fühlt und sagt fortwährend und nichts anderes als Ehre, und die andere Seele fühlt und sagt nichts anderes als Liebe. Hart und schroff stehen sich die beiden Seelen, durch kein Einheitsband miteinander verknüpft, gegenüber, und von dem ganzen Leben, der ganzen Natur sehen, hören und wissen sie nichts, als nur: es giebt ein Ding, das man Ehre, und ein Ding, das man Liebe benennt. Ja, die Liebe ist nichts anderes als ein Ding. Die Psychologie dieses Dramas wird einförmig und armselig. Sie weiß so gut wie gar nichts von den Unterschieden einer Liebe von sechzehn und von dreißig Jahren, einer Frauen- und einer Manneslìebe, man weiß nicht, ob diese sinnlich oder platonisch, keusch oder lüstern ist, — sie ist schlechthin Liebe, die Liebe, ein deklamatorisch-pathetisches Bekenntnis, dessen Inhalt nicht über das nackte Wort: „Ich liebe“ hinausgeht, und welches im Grunde nichts aussagt über die Quellen und Zustände, sowie die Absichten der Empfindung. Wenn das Shakespeare'sche Liebesdrama die Darstellung einer Liebe ist, wenn sich die Renaissancepoesie dem Rausch und Genuß dieser Empfindung völlig hingiebt, sie sinnlich durchkostet, so ist das Racine'sche Liebesdrama eine Darstellung der Liebe, eine Beantwortung der Frage: „Mein Herz, ich will dich fragen — was ist denn Liebe, sag . . .“, eine Erklärung und Erläuterung dieser Leidenschaft. Der Dichter steht nicht in ihr, sondern über ihr und untersucht sie. Er faßt alles, was er von ihr weiß, in einen Gedanken, in eine wissenschaftliche Formel zusammen: „die Beherrscherin des Menschen ist die Liebe — O Eros, Sieger im Kampf . . .“ Racine's „Phädra“ soll die zerstörende Gewalt dieser Leidenschaft nachweisen. Worin liegt sie begründet? lautet die Unterfrage. Im Wesen der Liebe, welche, wenn sie verschmäht, unmittelbar in den unversöhnlichsten und leidenschaftlichsten Haß umschlägt. Das zu beweisen, soweit es der Kunst überhaupt möglich ist, nimmt nun die Hauptaufmerksamkeit des Dichters in Anspruch. Nichts zeigt er uns als diese zwei Seiten der Empfindung, nichts als die immer sich wiederholende jähe Umwandlung der Liebe in den Haß und des Hasses in die Liebe. Daß Phädra liebt, verlangt dann eine neue Kette der Beweisführung, aber — und das ist das Eigentümliche des französischen Dramas — es sieht seine Aufgabe in solchen Beweisführungen, es hält, wie die Mathematik, ihre Arbeit für gethan, wenn es den Beweis erbracht hat. Die Phantasie ist zur Dienerin des Verstandes geworden. Sie bringt nur so viel Material an Sinnlichkeiten herbei, als jener zum Beweis und zur Überredung notwendig geworden sind, giebt von der Natur nur so viel, als genügt, um

einen Erkenntnissatz aufstellen zu können. Es würde die Zirkel der Dichter nur verwirren und zerstören, die Klarheit und Durchsichtigkeit der Beweisführung beeinträchtigen, wenn sie zu viel in die Einzelheiten, in die Feinheiten der Natur eindränge, hielte sie sich nicht an die gröbsten, beweiskräftigsten Erscheinungsformen, und so hat diese Dichtung gar nicht das Bedürfnis, wie die Renaissancepoesie, die sinnliche Welt mit allen Organen zu umklammern.

Darum hat die herrschende Meinung, welche das klassische Drama der Franzosen ein Charakterdrama, ein psychologisches Drama nennt, unrecht. Die Charakteristik, die Psychologie, die Sittenschilderung sind dienende Gewalten und müssen sich der Beweisführung unterordnen. Der Dichter bringt von ihnen nur so viel zur Anschauung, wie ihm zur klaren Erkenntnis einer Meinung notwendig ist. Genau wie noch heute, war auch das französische Drama damals in erster Reihe ein Thesen- und Beweisdrama, das mit seinen Wurzeln in der didaktischen Poesie feststeckt, Hesiodischen, nicht Homerischen Charakters, — ein Tendenzdrama, welches, indem es den Wert und die Bedeutung einer Erkenntnis, einer Empfindung beweist, diese zugleich anpreist, verkündigt und predigt, — eine Poesie ganz nach den Anschauungen Boileau's, eine Poesie des Nutzens und der Belehrung. Der Charakter ist doch wieder zu einer Marionette geworden, die an den Drahtfäden der Beweisführung hängt und daher auch all das Starre und Mechanische, das Systematisierende und Einseitige, das Schablonenhafte, welches bei der Betrachtung der Gestalten des französischen Dramas auffällt. Der individualistische Mensch Shakespeare's schwindet wieder zu einem typisch gestalteten Menschen zusammen.

Wie diese Dichtung über keine große Außenwelt herrscht, so mangelt ihr auch eine reiche Innenwelt. Weder ein Corneille, noch ein Molière und Racine stellt der Wirklichkeitswelt, wie Calderon, eine verklärte Welt gegenüber, die Welt seines Ichs, seiner Ideale, seiner Hoffnungen und Träume. Keiner von ihnen besitzt, wie alle großen Dichter ihn besitzen, den echten Religionsstifter- und Reformatorengeist, den grüblerischen Zug, den Welt- und Menschenrätseln nachzugehen, eine große und erhabene Weltanschauung. Es fehlt ihrer Poesie an der Tiefe, an Äschyleischen, Sophokleischen und Dante'schen Zügen, an Hamlet'schen und Faustischen Elementen und daher auch an echter Ergriffenheit, an jeder wahrhaft hinreißenden Gewalt, an starken Gefühlen und Leidenschaften.

Auch das war mit eine Wirkung des Gesamtgeistes des Jahrhunderts, des Dranges nach einer vorwiegend verstandesmäßigen Erkenntnis der Dinge und nach einer Untersuchung der Erscheinungen, des Strebens nach Systematik und Ordnung. Das, was besteht und herrscht, ist ein fest Gegebenes, ein Notwendiges, ein Bestes, das wie der Bau des Weltalls begriffen und anerkannt sein will, und dem man sich einfach unterordnen muß. Dem Wollen und dem Wünschen, dem Hoffen, Träumen und

Phantasieren sind enge Schranken gezogen, all dieses verliert an Kraft und kann auch dem Gefühlsleben keine rechte Nahrung neu zuführen. Corneille, Molière, Racine, sie alle drei sind wenig leidenschaftliche, um so mehr geregelte, wohldisziplinierte Menschen, Menschen des „bon sens", der zeit- und landläufigen Meinungen und Anschauungen. Sie stehen unter der Autorität der Kirche, des Staates und der Gesellschaft und sind selber Kirchen-, Staats- und Gesellschaftsmenschen. Sie lehnen sich nicht gegen sie auf, sondern tragen gern ihr Joch, weil ihnen das Bewußtsein eines erhabeneren und edleren Zustandes abgeht. Ihr Streben zielt dahin, den Menschen des 17. Jahrhunderts, den Franzosen im Zeitalter Richelieu's und Ludwigs XIV. verständlich und begreiflich zu machen, ihn zu erklären und zu beschreiben. Jede Poesie geht von einer so zeitlich und örtlich beschränkten Anschauung aus und wurzelt in der Schilderung der Sitten, in der Darstellung der Gedanken und Empfindungen der eigenen Zeit und des Volkes. Aber die große Poesie geht darüber hinaus und giebt uns einen mächtigen letzten Ausblick auf das Ewig- und Allgemeinmenschliche. Diese Weitaussicht geht dem französischen Drama ab. Es bleibt befangen im Zeitausdruck und in der Zeitanschauung. Sein Bestes giebt es deshalb, wenn es, von rein realistischen Bestrebungen geleitet, auch unmittelbar darauf ausgeht, die Menschen und Zustände der Gegenwart darzustellen, so wie es das Molière'sche Drama thut, und es gerät in einen Zwiespalt hinein, wenn es die Handlung in entlegene Länder und Zeiten verlegt, wie die Tragödie Corneille's und Racine's. Diese behandelt mit Vorliebe Stoffe der altgriechischen Heldensage, gleich den antiken Tragikern, hält sich an Vorgänge der altrömischen Geschichte oder kehrt auch im Orient, bei Parthern und Türken ein, gleich wie der heroische Helden- und Liebesroman der Scudéry. Sie besitzt jene Scheu vor der unmittelbaren Wirklichkeit, die Weltflüchtigkeitsrichtung aller romantischen und klassicistischen Poesie. Die Bewunderung vor dem antiken Drama, das man möglichst sklavisch nachzuahmen suchte, war eine der Hauptursachen davon, dann auch jener romanisch-französische Begriff von dem, was Würde heißt: die Würde der tragischen Gestalten verlangte, daß sie etwas Unnahbares an sich haben, der naturalistischen Welt, allem Alltäglichen und Gewohnten entrückt sind und von vornherein durch ihre Fremdheit und Fremdartigkeit Schauer der Ehrfurcht einflößen. Das führt nun vielfach zu einem klaffenden Gegensatz zwischen der Kleidung, welche die Helden und Heldinnen tragen, und ihrer Ausdrucks- und Empfindungsweise. Das Ganze wird zu einem Mummenschanz, und wir sehen die galanten Herren und Damen vom Hofe Ludwigs XIV. verwundert als Zeitgenossen der Achilles und Theseus, als alte Römer und Türken aufgeputzt. Gerade weil dieses Drama so ausgeprägt nur die besonderen zeitlichen Gedanken und Gefühle ausdrückt, so ausgeprägt ein Tendenz-, Charakter- und Sittendrama der eigenen Zeit vorstellt und eine Allgemein-

giltigkeit sich mehr anschminkt, als es von Natur besitzt, tritt dieser Gegensatz unvergleichlich viel greller hervor als bei Shakespeare. Shakespeare gewährt eben eine Aussicht auf die Natur; unmittelbar aus dieser schöpfend, kehrt er das Ewig-Natürliche so stark hervor, daß das zeitlich und örtlich Beschränkte daneben nur eine geringe Rolle spielt, während im französischen Drama jenes viel schwächer, dieses in weit höherem Maße betont wird. Bei Shakespeare äußert sich die Liebe im wesentlichen elementar-ursprünglich so, wie sie sich zuletzt immer äußert; bei den französischen Klassikern überladet sich der Ausdruck mit all den Zufälligkeiten und Besonderheiten, den gesellschaftlichen Formeln und Höflichkeitswendungen eines vorübergehenden Zeitmodengeschmacks.

Daß ein so organisatorisch begabtes, nach Systemen, Regeln, Formen und Ordnungen strebendes Jahrhundert, wie das siebzehnte, die Ausbildung der dramatischen Formensprache aufs höchste begünstigte, liegt auf der Hand. In der Technik weicht das französische Drama wesentlich von dem Renaissancedrama ab, und es erwirbt sich ohne Frage eine Reihe glänzender und blendender Vorzüge, aber auch hier darf man nicht unbedingt folgen. Das Größere und Echtere besitzen schließlich doch die altspanischen und altenglischen Dramatiker. Deren Form ist eine Naturform, eine mit dem Inhalt innig verwachsene und ursprünglich mit ihm geborene. Der Inhalt meistert die Form, und diese wird damit eine beweglichere und veränderliche, individualistisch und charakteristisch. Die Form der französischen Klassiker ist hingegen eine künstliche, eine mehr durchdachte als durchfühlte Form, welche den Inhalt dehnt und reckt, verkürzt und beschneidet, bis sie sich ihn angepaßt hat. Der Inhalt muß sich der Form unterwerfen, und diese ist etwas Starres, gewissermaßen eine Musterschablone, die auf jeden Stoff und Gegenstand angewandt wird, ähnlich wie unsere Schulgrammatiken Schemen für die Anordnung des deutschen Aufsatzes aufstellen. Wenn die altenglischen und altspanischen Dramatiker möglichst alles, möglichst viel aus ihrem Stoff herausholen wollen und ihn bald von der einen, bald von der anderen Seite aus betrachten, fassen Corneille, Racine und Molière fest das Allerwesentlichste, den innersten Kern der Sache ins Auge. Sie suchen umgekehrt das Vielfältige auf eine Einheit zu bringen, zusammenzudrängen, die Fülle zu vermeiden und alles Laub mit der Schere wegzuarbeiten. Sie verrücken nicht den Standpunkt, den sie einmal eingenommen haben, und schlagen einen einzigen, den geradesten Weg ein zu dem Ziele, dem sie zustreben. Seitenwege, Abwege giebt es nicht. Die möglichste Kürze, die möglichste Einfachheit zeichnet ihre Form aus, die vor allem Klarheit und leichte Verständlichkeit sucht.

Das französische Drama giebt daher eine strenggeschlossene Handlung, ohne alle Nebenhandlungen, ohne jede Weitläufigkeit, die nur das sagt, was gesagt werden muß, und wenige Personen. Die ersten Helden und Heldinnen führen fast allein das Wort und stehen so gut wie fortwährend auf der Scene;

alles Licht fällt auf sie, und die Nebenpersonen umgeben sie, wie die Höflinge einen König umgeben. Sie sind oft nur das Echo, das deren Worte wiederholt, nur zum Anhören da und sinken vielfach ganz zu bloßen Schatten herab.

Das Drama Shakespeare's lebt und geht auf in dem Stoff. Es stellt die Gedanken, Bilder und Gefühle um ihrer selber willen. Es vergißt den Zuschauer. Das französische Drama denkt immer zuerst an die Wirkungen, die es auf diesen ausübt. „La scène est sur le théâtre.“ Es will gar nicht die Vorstellungen in uns erwecken, als ständen wir einem Vorgang der Natur gegenüber, viel eher uns nachdrücklich daran erinnern, daß wir es mit einem Werk der Kunst zu thun haben. Wir sollen die Hand des Dichters verspüren, der den Stoff meistert, wie die Hand eines Le Nôtre die natürliche Landschaft meisterte. — die Geschicklichkeit seiner Einteilung und seines Aufbaues, der Spannungserregungen u. s. w. Das klassische Drama der Franzosen verfügt über all die künstlichen Mittel, durch welche eine große Versammlung theatralisch gefesselt werden kann, daß sie mit gesteigerter Teilnahme den Worten des Dichters folgt; mit der höchsten Schärfe stellt es die Gegensätze auf, spitzt es die Konflikte zu, so sehr, daß es zuweilen zu einem deus ex machina seine Zuflucht nehmen muß, um die Gegensätze wieder zu überwinden. So rennt sich Molière in seinem bestkomponierten Werke, im „Tartüffe“, in dem Bestreben nach den allerkräftigsten dramatisch-theatralischen Spannungswirkungen zuletzt vollkommen in eine Sackgasse fest. Die klar durchsichtige, einfache und verständige Form, welche der geregelte Geist des 17. Jahrhunderts heraufführte, konnte für die Entwickelung der Poesie von großen Vorteilen sein und war es vielfach auch. Sie lehrte sie ein vornehmes Maß halten, behütete sie vor den Ausschreitungen und Überwucherungen, den Planlosigkeiten und Verworrenheiten, in welche eine Phantasiekunst wie die der Renaissance sich leicht verstricken konnte. Sie beschützte den Dichter davor, daß er nicht ziellos, beherrscht von der Bilderfülle seiner Außen- und Innenwelt, trunken unter ihnen einhertaumelte, sondern wahrte ihm seine Stellung über ihnen. Aber es war den französischen Klassikern nicht beschieden, diese Form in vollkommener Freiheit zu entfalten. Vielleicht würden sie ihr gewaltigere, höhere Reize und Geheimnisse entlockt haben, hätten sie sich ganz und allein von ihrem und dem Genius ihrer Zeit leiten lassen und den Mut der Selbständigkeit besessen. Niemand wäre vielleicht mehr als Corneille dazu berufen gewesen, eine wirklich neue dramatische Form zu begründen, welche die Natürlichkeit, Fülle und Vielfältigkeit, sowie die Unmittelbarkeit der Form des Renaissancedramas besser vereinigte mit der künstlichen, durchdachten und geschicklich überlegenen Stilweise des 17. Jahrhunderts. Aber Corneille war selber zu sehr vom Geiste des Akademicismus beeinflußt, als daß er energischer die akademischen Geister, die ihm die Regeln der Alten vorhielten, von sich hätte abwehren können. Die abgöttische Verehrung vor allem Autoritären, Überlieferten,

durch die Jahrhunderte Geheiligten war dieser Zeit zu tief ins Blut übergegangen, und so warf sie all die Errungenschaften der Form des Renaissancedramas über Bord und suchte ihr Heil in der sklavischen Nachahmung des antiken Dramas. Ein ursprünglich verwandter Geist drängte die französischen Klassicisten den altrömischen Tragikern und Komödiendichtern gewiß in die Arme, aber die Pedanterie, der ganz äußere Form- und Regelzwang, dem sie huldigten, die Sucht nach der unmittelbaren Kopie der alten Vorbilder, — sie waren zuletzt das Ergebnis der großen, allgemeinen Geistesunfreiheit und der Individualitätslosigkeit des 17. Jahrhunderts. Der Autoritätszwang legt die Entwickelung lahm, und so gelang es den Franzosen nicht, wie es den spanischen und englischen Volksdramatikern gelungen war, ein für die Weltlitteratur wirklich neues und eigenartiges Drama zu begründen. Das ihrige bleibt in den Formen des altrömischen Dramas allzusehr stecken und bedeutet mehr eine Rück- als eine Fortbildung. Aus den halbverstandenen Theorien des Aristoteles zogen die Boileau-Geister der Zeit das berühmte System von den drei Einheiten, welches die Dichter in die engsten Fesseln einschnürte und an jeder freieren Bewegung hinderte, und vor allem auch das eigentlich dramatische Leben, welches die Renaissancekunst so außerordentlich gefördert hatte, von neuem verkümmern ließ. Die Forderung der Einheit der Handlung und des Interesses war gewiß eine kluge und berechtigte, im Wesen der Kunst begründete Forderung, welche dem Dramatiker allen Spielraum ließ und ihn doch davor bewahrte, über alle Schranken hinweg sich ins Unermeßliche zu verlieren, — mochte sie auch andererseits, pedantisch aufgefaßt, eine gewisse Magerkeit mit sich heraufführen, die dem ganzen klassischen Drama der Franzosen anhaftet. Von höchster Pedanterie aber waren die Schulstubenforderungen nach der Einheit der Zeit, und vor allem der des Ortes. Die Dauer der Handlung eines Dramas sollte sich nicht über einen Zeitraum von 24 Stunden ausdehnen, was in einem Werke vorgeht, in der Wirklichkeit in 24 Stunden sich abgespielt haben, — und niemals soll die Scene, auf der die Vorgänge sich abspielen, eine andere werden. Diese künstlerisch ganz sinnlosen Vorschriften waren die geheiligtesten Regeln des französischen Dramas, Regeln um der Regeln willen, welche die Dichtung erst recht der Natur und dem Natürlichen entfremdeten. Sie führten zu den seltsamsten Widersinnigkeiten. Im Vorzimmer der Gewaltherrscher kommen die Verschwörer zusammen, um ihre Anschläge gegen dessen Leben zu beraten, und statt, daß wir die dramatischen Handlungen, die wichtigen, entscheidenden Vorgänge vor unseren Augen sich abspielen sehen, löst sich das Drama wieder vielfach in eine Reihe von Erzählungen, Botenberichten, Erinnerungen, Betrachtungen und Reflexionen auf. Das packend Sinnliche des Renaissancedramas geht verloren, und das Geredete überwiegt das Gestaltete. Wir stehen über und jenseits der Erscheinungen und Vorgänge und nicht in ihnen.

Das altfranzösische volkstümliche Theater hatte endgiltig abgeschlossen, als im Jahre 1548 der bekannten Genossenschaft der „Confrères de la Passion“ die fernere Aufführung der Mysterienspiele streng verboten wurde. Das gelehrte, aus der Nachahmung Seneca's hervorgegangene Drama, wie es die Ronsard'sche Schule, Etienne Jodelle und Garnier begründet hatten, wandte sich ausschließlich an die Kreise der höheren Bildung und kam nur in enggeschlossenen Privat-Gesellschaften, in Schulräumen und in den Höfen einzelner Vornehmen zur Aufführung. In den Provinzen zogen einzelne Berufsschauspielertruppen wandernd umher, bei welchen auch der Poet und Dramaturg nicht fehlte, der rasch für das Tagesbedürfnis ein Stück zurechtzuzimmern verstand. Erst im Jahre 1600 aber gelang es einer dieser Truppen, in Paris festen Fuß zu fassen, der Truppe des Maraistheaters, die im Hôtel d'Argent spielte und fast drei Jahrzehnte lang die Alleinherrschaft behauptete, bis sich 1629 eine zweite Gesellschaft im Hôtel de Bourgogne festsetzte, den Titel als „Schauspieler des Königs“ erwarb und jene überflügelte. Die Blütezeit des Maraistheaters von 1600—1628 fällt mit der des Alexander Hardy (1560—1630) zusammen, des unmittelbaren Vorläufers Corneille's. Ein höchst fruchtbarer Schriftsteller, der französische Lope de Vega, wenn auch bei weitem nicht an Talent, so doch an Leichtigkeit und Vielseitigkeit des Schaffens und mit dem Spanier eins in dem Bekenntnis, daß der Dramatiker allein nach dem Geschmack und den Bedürfnissen des Publikums schreiben soll. Zehn Jahre lang war er als Theaterdichter mit den Schauspielern in der Provinz umhergezogen, erhielt für jedes Werk, das er schrieb, ein für allemal die runde Summe von drei Thalern und lernte dabei jedenfalls genau kennen, was der Menge gefiel. Das Maraistheater lebte fast ganz allein von den Erzeugnissen seiner Feder und lebte gut davon. Hardy galt seinen Zeitgenossen für den ersten aller Dramatiker, und selbst Corneille machte eine Verbeugung vor seinem Genie. Bei ihm geht noch alles wie in einem Chaos durcheinander; bald giebt er noch ganz formlose, romanartige Dramenklitterungen mittelalterlichen Stiles, bald tritt er in die Wege der italienischen und spanischen Dramatiker, und dann wieder sucht er auch Fühlung mit der gelehrten und regelrechten Tragödie der Jodelle-Nachfolger. Jedenfalls besaß er eine sichere Witterung für die besonderen Neigungen des französischen Nationalgeschmacks, die Vorliebe für schöne Sentenzen und allerhand rhetorischen und deklamatorischen Pomp, worin er selbst das eigentliche „Geheimnis der Kunst“ erblickte. Klingende Worte, tönende Tiraden, große Vergleiche, Erzählungen statt der Handlungen, ein gärendes Durcheinander von Erinnerungen an das antike, das italienische und spanische Drama, — das alles kennzeichnet die unter Hardy's Einfluß stehende Dramatik im ersten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts. Der Erfolg der „Asträa“ überschwemmte auch die Bühne mit zahlreichen Schäferpoesien, und kaum einer, der nicht eine Pastoraldichtung

in Nachahmung der Tasso und Guarini geschrieben hätte. Chapelain, George de Scudéry (1601—1667), der Bruder der Romanschriftstellerin Madeleine de Scudéry, und Jean de Mairet aus Besançon (1604—1687) entdeckten dann die Autorität des Aristoteles, von dessen drei Einheiten weder Jodelle und Garnier, noch auch Hardy etwas wußten, und kämpften für die einzige und höchste Giltigkeit seiner dramaturgischen Vorschriften, denen man sich bedingungslos unterwerfen müsse. Kein Heil außer bei Aristoteles. Mairets „Sophonisbe“ bedeutete einen weiteren Schritt auf der von Ronsard, Jodelle und Malherbe eingeschlagenen Bahn der gelehrten Nachahmung der antiken Poesie, des äußeren Formalismus und der Regelrechtigkeit. Sie ist die erste eigentliche klassische Tragödie der Franzosen, insofern sie als die erste das Gesetz der drei Einheiten strenger beobachtete. Sieben Jahre nach ihr erschien der „Cid“ Corneille's, die Zeit der höchsten Reife und Ausbildung dieser Kunst der feierlichen Würde, der pathetischen Deklamation, der Ordnung und Regel, der äußeren Formreinheit einleitend und heraufführend.

Pierre Corneille wurde, als Sproß einer gutbürgerlichen Familie im Jahre 1606 zu Rouen geboren und ging bei den Jesuiten seiner Vaterstadt in die Schule. Er studierte dann die Rechtswissenschaft, doch ohne Neigung und besonderen Erfolg. 1629 erschien er mit seinem Erstlingswerk „Mélite“ auf der Bühne des Maraistheaters, welches ihm einen guten Erfolg einbrachte, und gleich den vier nächstfolgenden Lustspielen, sowie der Tragikomödie „Clitandre“ noch in den Geleisen der italienischen und spanischen Verwechslungs- und Verkleidungskomödie einherging. Mit der „Medea“ (1635) betrat er alsdann das Gebiet des Tragischen, das er als sein eigentliches Gebiet ansehen durfte, und nur das nach dem Spanischen des Alarcon gearbeitete Lustspiel „Der Lügner“ unterbrach noch einmal eine lange Reihe von Tragödien. Die Jahre der höchsten Schaffenskraft dauerten nicht lange. Von 1636—1640 erschienen die ausgereiftesten Werke des Dichters: der „Cid“, der mit stürmischer Begeisterung aufgenommen wurde, wie kein anderes Werk Corneille's die Geister in Erregung versetzte und einen lebhaft geführten Kampf um Aristoteles, die drei Einheiten und die einzige Mustergiltigkeit der antiken Dramas entzündete. Die Akademie suchte die allgemeine Bewunderung zu dämpfen und fand in der Dichtung noch mancherlei Verstöße gegen die heiligen Regeln und Schulgesetze. Corneille ging in sich und suchte noch peinlicher diese zu erfüllen. Drei Jahre lang hielt er sich von der Bühne zurück, um dann auf einmal drei Römertragödien hinauszuwerfen: „Horace“, „Cinna“ und „Polyeucte“. Schwächer sind schon die Schöpfungen der vierziger Jahre, der „Tod des Pompejus“, „Rodogune“ und „Heraklius“; doch stand der Dichter damals auf der Höhe seines Ruhmes, auch seinen Zeitgenossen galt er als der unbestritten erste Dramatiker der Zeit, und er konnte in vollen Zügen das

Frohgefühl genießen, dem reinsten Empfinden und Denken seiner Zeit- und Volksgenossen Ausdruck verliehen zu haben. Auch die Akademie, welche nach der Aufführung des „Cid" eine so strenge Kritik an diesem Werk ausgeübt hatte, unterwarf sich der öffentlichen Meinung und erwählte ihn 1647 zu ihrem Mitglied. Dann aber wurden dem Dichter nur noch Enttäuschungen zu teil. Ein neues Geschlecht war herangewachsen, das ihm kühler und teilnahmloser gegenüberstand. Die Begeisterung der Zuschauer beflügelte seinen Geist nicht mehr, und er gehörte nicht zu den großen Einsamkeitspoeten, welche der Ermunterung und des Beifalls entbehren können. Racine's aufsteigendes Gestirn verdunkelte das seine, und was er noch schrieb, hat weder damals, noch später rechten Erfolg gefunden. Die letzten Jahre seines Lebens, denen Kummer und Sorgen nicht fern blieben, verbrachte er in stiller Zurückgezogenheit und starb 1684 zu Paris.



Pierre Corneille.
Nach einem Stich von N. Picart.

Corneille, noch ein Sproß jenes älteren, freieren und kernhafteren Geschlechtes, das in der Zeit vor der höchsten und letzten Ausbildung des absolutistischen Gedankens herangewachsen war, der erste große Dramatiker der Franzosen, blickt noch immer mit einem Auge der Wehmut zu der beweglicher-lebendigeren Bühnenkunst der Vergangenheit zurück. Nicht ohne alles innere Widerstreben unterwarf er sich dem strengeren und äußeren Aristotelischen Regelzwang, mit dem in seinen Tagen die Gelehrsamkeit, das Akademikertum und die blinde Verehrung der Antike die Poesie umschnürten, und ein Seufzer entringt sich seiner Brust, daß um dieser Regeln willen so viele schöne Stoffe von der Bühne verbannt bleiben müssen. Doch im

innersten Kern seines Wesens ist er selbst ein Geist, der klare Vorschriften und Formen über alles hochschätzt, ein Richelieu der Litteratur, der sich Gesetzen und Autoritäten unterwirft, um selber wieder Gesetze und Autoritäten aufzustellen. Ein Dichter der abgemessenen kunstvollen Bewegungen, der feierlich-erhabenen Würde, des schwungvollen Faltenwurfes. Er predigt das Männliche, Starke und Heldenhafte, — aber er predigt es noch mehr, als daß er selber tief und wahrhaftig den Mann und den Helden in sich trägt, und so bekommen alle seine Gestalten einen prahlerischen Zug, eine erkünstelte theatralische Haltung; sie verkünden ihren Ruhm selber am lautesten, und mit der Zunge immer noch um ein weniges lauter als durch ihr Thun und Handeln. Sie sind immer und in jedem Augenblicke nur heldenhaft, tapfer und stark, fromm und tugendhaft, ganz nur Eisenfresser, und dem Zuhörer kommt nicht ein einziges Mal auch nur die leiseste Furchtanwandlung, sie



Corneille's Geburtshaus.

könnten sich einmal für die Dauer eines halben Augenblickes vergessen und eine menschliche Schwäche, ein Schwanken zeigen, eine natürliche Regung der Furcht oder ein milderes Empfinden, das vorübergehend ihren entschlossenen Heroismus aufhebt. Wenn der Corneille'sche Cid den Vater seiner geliebten Ximene im Zweikampf erschlägt, so hat er alle möglichen Heldischkeiten in Bereitschaft; er will sofort sein eigenes Leben und ohne ein Zucken der Augenwimper dahingeben, aber irgend ein Wort der Tröstung, ein herzliches Wort des Mitleids mit dem Schmerz der Tochter kommt nicht über seine Lippen. Man hat das ironische Empfinden, daß weder der Cid noch Ximene die furchtbare Tragik ihrer Lage tiefer verspüren, vielmehr nur in Reden großes Aufheben davon machen und im Herzen froh sind, daß sie eine so wunderbare Gelegenheit haben, ihren Heroismus an den Tag zu legen. Viel schärfer und grotesker tritt dieser unmenschlich-unnatürliche Heroismus noch in der „Horatius"-Tragödie hervor; die Kaltblütigkeit, mit welcher dieser tapfere Römer die eigene Schwester erschlägt, die vollkommene Unempfindlichkeit gegen die natürlichsten Herzensregungen, der Stolz, mit dem er sich seiner That nur rühmt, läuft zuletzt auf eine Karikatur der Heldenhaftigkeit hinaus, wie der christliche Märtyrer „Polyeucte" fast zu einer Karikatur allen Märtyrertums wird. Die Sache kehrt sich gerade um, wie sie in Wirklichkeit zu verlaufen pflegt. Die bösen Heiden werden im Grunde zu den harmlosesten, gutherzigsten Wesen, die sich alle nur erdenkliche Mühe geben, den Christen zu retten. Aber dieser will nun einmal durchaus sterben, er hat keinen, auch nicht einen einzigen anderen Gedanken, als den, wie süß der Tod für die Kirche ist, und warum soll man zuletzt einem Menschen nicht den Gefallen thun und ihn verbrennen, wenn er es denn durchaus haben will? Von einem tragischen Empfinden ist da wenig mehr zu verspüren. Man sieht, daß nicht das Griechendrama, sondern ein Seneca das große Vorbild der klassischen Tragödie der Franzosen ist. Corneille will Ideale aufstellen, große Beispiel- und Mustermenschen, denen wir nachstreben sollen. Das sind keine Gestalten, die unmittelbar aus einer erhaben fühlenden und lebenden Dichternatur hervorgeflossen sind, sondern ersonnene und mit dem Verstand erdachte Gestalten, durch und durch abstrakte Tugendhelden, die uns ein Prediger und Redner anempfiehlt, um in erster Linie auf unseren Willen zu wirken. Corneille's Ideale sind die tragenden Ideale des 17. Jahrhunderts. Er predigt im „Horatius" die rücksichtslose Hingabe des Menschen an den Staat, die Unterwerfung aller menschlichen Gefühle unter das Bewußtsein des Staatsbürgertums, er verherrlicht in „Cinna" den Monarchismus und den Alleinherrscher, der durch Klugheit und Milde die Gegner entwaffnet und sich zu Freunden macht, die Eintracht unter den Kindern derselben Nation, er verkündigt im „Polyeucte" die Frömmigkeit, die volle Hingabe an die Autorität der Kirche, denn der Held ist mehr nach außen hin ein Christ, ein Ceremonienchrist,

ein Christ des äußeren gerechten und frommen Handelns, als eine innerlich glutvolle religiöse Natur, wie etwa Calderons „standhafter Prinz". Im „Cid" aber macht Corneille seine Verbeugung gegen die Autorität der Gesellschaft und fordert, indem er im spanischen Geiste die Ehre über die Liebe stellt, die strenge Unterwerfung unter Herkommen und Sitte. Das Heroische ist das, was Corneille empfiehlt und predigt. Tief innerlich aber huldigt auch er reichlich genug dem galanten und femininen Geist der Litteratur des Hôtels Rambouillet. Wesentlich sind es die schönen Augen Emiliens, welche Cinna zum Verschwörer gegen Augustus werden lassen, und das Handeln seines Nebenbuhlers Maximus wird ganz allein durch die Liebe bestimmt. In der „Rodogune" aber dreht sich alles um sie. Auch die Corneille'schen Männer sind mehr Schürzenhelden, als es auf den ersten Blick Anschein hat; ihr Dichten und Trachten hängt vielfach vom Weibe ab, und etwas haben auch sie von einem Rohre an sich, bewegt vom Winde der Weibergunst.

LE CID

TRAGI-COMEDIE



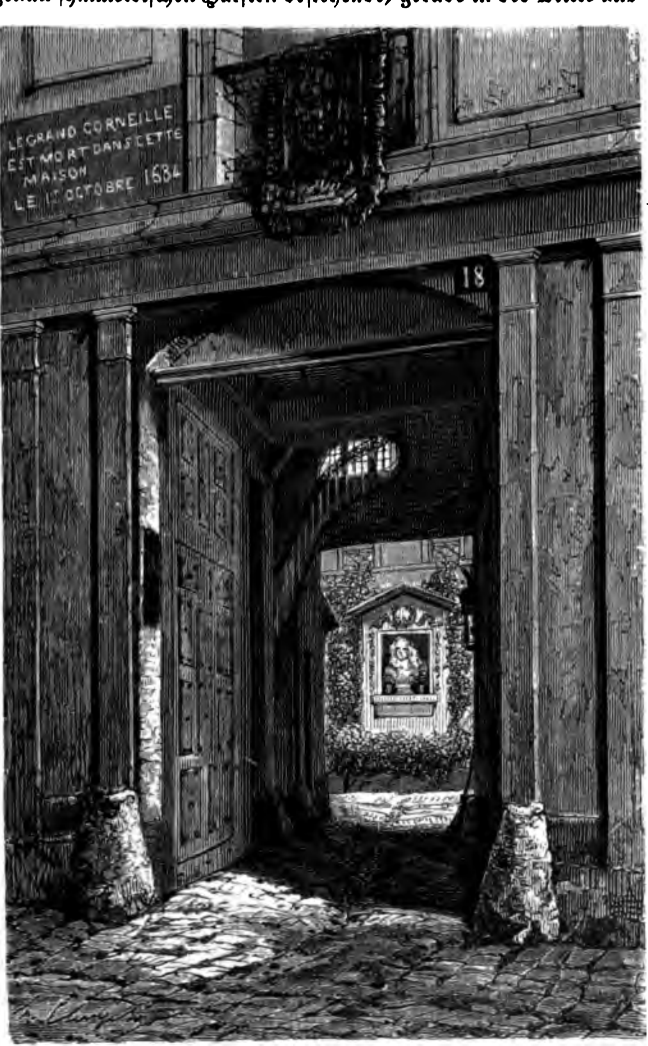
A PARIS,
Chez AVGVSTIN COVRBE', Imprimeur & Libraire de Monſeigneur frere du Roy, dans la petite Salle du Palais, à la Palme.

M. DC. XXXVII.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

Faksimile der Titelseite der ersten Druckausgabe des „Cid" vom Jahre 1637.
(S. Jules le Petit, a. a. O.)

Die dramatischen Wirkungen scharf aufeinanderstoßender Gegensätze hat Corneille wie kein anderer ausgebeutet. So scharf stoßen diese Gegensätze aufeinander, daß sie nicht mehr natürlich, sondern berechnet und erklügelt erscheinen. Der Verstand überwiegt das einfache Empfinden. Mit juristischer Spitzfindigkeit zergliedern seine Helden und Heldinnen ihr Gefühl und Handeln in langen Selbstgesprächen, wägen kalt und kühl Gründe und Gegengründe aneinander ab, so daß dabei alle echte und unmittelbare Leidenschaft verloren geht. Das scharfe, verstandesmäßige Antithetische, die berechnet mathematische Zergliederung und Gegenüberstellung bildet das eigentliche Wesen der Corneille'schen Poesie: im Großen

und in allem Kleinen tritt es hervor, in der Handlung und in der Charakteristik, in der Scenenführung, in der Rede, im Bau des Verses. Der aus zwei genau symmetrischen Hälften bestehende, gerade in der Mitte auseinanderfallende Alexandrinische Vers, der große Vers der klassischen Poesie der Franzosen: in seinem Bau verkörpert er den ganzen Geist des 17. Jahrhunderts, den ganzen Geist der Corneilleschen Dichtung, die Psychologie, für welche die Seele in zwei vollkommen gleiche Hälften und Gegensätze auseinanderklappt. Die bunte, abwechslungsreiche Natur mit ihren feinen Schattierungen und zarten Übergängen,



Corneille's Sterbehaus.

welche derartige schroffe Einseitigkeiten und Gegensätzlichkeiten nicht kennt, verliert bei einer solchen künstlerischen Anschauung. Corneille's Charakteristik ist daher hart und kalt; sie kennt nur abstrakte Tugendhelden und abstrakte Bösewichter. Die Handlung hat etwas Maschinen-

artiges an sich, und man sieht deutlich ein rein mechanisches Räderwerk, von dem sie getrieben wird. Man sieht äußere, doch keine inneren Entwickelungen. Jähe Umschläge, plötzliche Umwandlungen und Umkehrungen sind bei dem Dichter nicht selten. Aber alles, was die äußere Form angeht, der dramatische Aufbau u. s. w., kann sich mancherlei Vorteile ziehen aus solcher Betrachtungsweise. Alles tritt in scharfen und klaren Linien vor uns hin, deutlich und höchst wirkungsvoll. Wie ein Redner ersten Ranges hat Corneille seinen Stoff aufs vortrefflichste disponiert. Wir wissen von vornherein, wo er hinaus will, und verfolgen mit Spannung, wie er die Sache von allen Seiten beleuchtet, prall nebeneinanderstellt, was an stärksten Gegensätzen in ihr enthalten ist; unser Verstand und Geist wird gefesselt durch seine Kunst der Logik und Dialektik, durch seine Spitzfindigkeit, durch seine scharfsinnige Feinheit, mit der er Gründe und Gegengründe aneinander abwägt. Er besticht uns durch das Pathos seiner Rede, die Würde und Feierlichkeit seiner Deklamation, durch Sentenzen und Betrachtungen, am gewaltigsten aber erscheint seine Beredsamkeit, wenn er plötzlich und überraschend ein Epigramm, ein geflügeltes Wort, das in kürzestem Ausdruck ein großes Empfinden, eine große Situation zusammenfaßt, unter die Zuschauer schleudert, in all jenen bekannten Corneille'schen Stellen, dem Worte des Augustus: „Soyons amis, Cinna . . .“, — im Cids: „A moi, comte, deux mots“, in Medea's „Moi“, das sie Nerinen antwortet:

„Treulos ist Dein Gemahl, es haßt die Heimat Dich,
Was bleibt Dir, Armen, in so großem Unglück?“
Medea: Ich!
Ich, sag' ich, das genügt, —

oder wenn der alte Horatius Julien, welche die Flucht des jungen Horatius entschuldigen will, heroisch entgegnet:

„Was konnte einer ganz allein gen drei
Im Kampf beginnen . . .“
Der alte Horatius: Sterben!

Das heroische Pathos solcher Worte, die Wucht und Energie des Geistes, welche in ihnen zum Ausdruck kommt, besitzt Jean Racine (1639—1699) nicht mehr. Aber dieser ist dafür auch freier von den Härten, Nüchternheiten und Plattheiten, zu denen Corneille plötzlich aus seinen Höhen hinabsinkt. Die größere Formvollendung besitzt der Jüngere. Schöner und klangreicher, sinnlich wohlgefälliger klingt sein Vers; ausgeglichener ist bei ihm alles, runder und harmonischer, feiner gegeneinander abgetönt, eleganter. Corneille verkörpert das Geschlecht der ersten Jahrhunderthälfte, Racine das Geschlecht der zweiten Hälfte. Dort atmet der Geist Richelieu's, hier der echte Geist des Zeitalters Ludwigs XIV. Der Unterschiede sind genug. Die reichere Schöpfernatur, die stärkere Originalität steckt in den Werken Corneille's. Corneille hat die neue Kunst eigentlich

begründet, er hat ihr Bahn gebrochen, ihr Gesetze gegeben. Er hat gekämpft und gerungen, und darum irrt er auch leichter, darum ist er



Jean Racine.
Nach einem Stich von Edelinck.

härter und spröder. Racine braucht nur zuzugreifen, festzuhalten, was jener für ihn erworben hat, zu glätten und zu feilen. Er genießt, wo

jener arbeitete. Der Sinn für das Äußerliche, Bestechende, Prunkende und Luxuriöse, das der Zeit des Sonnenkönigs eigen, bringt Racine stärker zur Geltung als Corneille. Die letzten Spuren der freieren und beweglicheren Renaissancekunst, die letzten spanischen Elemente, welche dem älteren Dichter noch anhaften, hat der Jüngere abgestoßen. Er, der Freund und Zeitgenosse Boileau's, vielfach von diesem beeinflußt, hat sich völlig der Antike unterworfen und schmiegt sich ihr inniger an. Das Vermögen der Nachempfindung und Nachahmung erscheint bei ihm aufs vollkommenste entwickelt. Die Unterwerfung unter die Autorität, unter die Regeln, unter die drei Einheiten ist ihm etwas Natürliches und Selbstverständliches geworden. Leichter und ungezwungener bewegt er sich in den Fesseln, an denen Corneille noch dann und wann unwirsch schüttelte. Racine empfindet nichts von einem Gebundensein, selber fühlt er sich frei, und darum erscheint auch alles bei ihm ungezwungener, natürlicher und notwendiger.

Es ist offenbar der Sproß eines verweichlichteren und verweiblichteren Geschlechts. Das männlichere Wesen Corneille's ist ihm abhanden gekommen, das Starre und Herbe, das Großartige, das in dessen Weltanschauung, in dessen Wollen und Fühlen noch steckt. Corneille's Blick ist auf das Allgemeine gerichtet; sein höchstes Ideal ruht in dem Begriff Staat eingeschlossen, dessen Macht und Größe ihm vor allem am Herzen liegt. Ihm will er Bürger erziehen, Männer, die ihm alles opfern, tapfere Streiter, wie die Horatier und Kuriatier, strenge Pflichtmenschen, die auch ihre Liebe dem Wohle des Ganzen unterordnen. Racine ist eine häuslichere Natur, und er blickt auf das Private, das Intime und Reinpersönliche. Wenn jener Staatsmann und Politiker ist, gewissermaßen immer im Parlamentsaal daheim, so lebt Racine in der Gesellschaft, im Salon, unter den Damen und Herren des Hofes. Corneille verkörpert die Ideale, denen die Zeit nachleben soll, Racine die Gefühle, denen sie wirklich nachlebt, jener spricht von ihren Pflichten, dieser von ihren Leidenschaften. Als Künstler besitzt der Jüngere festeren Boden unter seinen Füßen. Er steht dem Natürlichen und Ungezwungenen um einen Schritt näher. Er verlangt von den Menschen nicht so viel wie sein Vorgänger, und diese geben sich daher nicht so geschraubt, so erhaben und ungewöhnlich. Racine predigt nicht so viel wie Corneille, er nimmt die Menschen mehr, wie sie sind, und will für die eigene Person nicht so viel scheinen wie jener, er giebt sich seinen Trieben und Neigungen hin, ihm genügt das Erkennen, Schildern und Beschreiben, während Corneille sich Mustermenschen konstruiert, aussinnt und ausdenkt. Das Verstandesmäßige und Erklügelte, das Berechnete und Mathematische stört bei dem Jüngeren bei weitem nicht so, wie bei dem Älteren. Man kann Corneille mehr bewundern und anstaunen, doch dieses Bewundern und Anstaunen hat etwas Kaltes und Frostiges an sich, weil wir bei ihm zu viel Pose des Großartigen sehen. Racine weiß uns jedenfalls mehr zu erwärmen, zu rühren und

zu ergreifen. Im Grunde ist er echter und wahrer als jener, wenn auch kleinlicher, weichlicher und jämmerlicher.

Für ihn giebt es nur einen großen Stoff: die Liebe. Seine Weiber und Männer haben wesentlich nur sie im Kopfe. Die Helden schmachten, die Weiber rasen. Als die „Berenice" aufgeführt worden war, spottete sein Freund Chapelle:

„Mariechen schreit ach! Mariechen schreit wehe!
Mariechen jammert nach der Ehe . . . ."

Das Epigramm charakterisiert nicht ganz schlecht und nicht ganz ungerecht den Feminismus der Racine'schen Tragödie. Sie kennt mehr Heroinnen als Heroen. Die Frau ist die stärkere, größere und bedeutendere Natur, sie besitzt mehr Leidenschaft als der Mann. Sie ist zunächst auch der aktivere Teil. Die Racine'schen Männer erscheinen den Frauen gegenüber vielfach schlaff und weichlich. Ein wirkliches Ideal- und Ideenleben darf man bei diesem Dichter nicht zu finden hoffen. Seine Tragödie ruft dann und wann unwillkürlich die Erinnerung an die großen Verbrecherprozesse jener Zeit wach, in welche die vornehmste Gesellschaft so tief verstrickt war, daß es der König für höchst geraten hielt, die Untersuchungen schleunigst niederzuschlagen. Racine's Heldinnen und Helden haben zum Teil etwas gemeinsam mit den Gräfinnen, Marquisen und Prinzessinnen, die als Kundinnen der großen Giftmischerinnen La Voisin und La Vigoureuse damals arg bloßgestellt wurden. Etwas Kleinliches und Jämmerliches lauert auf dem untersten Grund dieser Poesie. So viel Dämonismus in ihr zu stecken scheint, so wild und rasend die Leidenschaft sich gebärdet, so furchtbare Worte die Eifersucht und die Rache in den Mund nehmen, so schrecklich die Thaten aussehen: durch all das Idealisierte, das ins Pathetisch-Tragisch Erhobene fühlt man den Geist einer Liebe, wie sie am Hofe Ludwigs XIV. und in der damaligen Gesellschaft gepflegt wurde, und die man, wie sie wirklich aussah, am besten bei Molière kennen lernt. Viel Intriguenwesen, Eifersüchtelei, Freundlichkeit ins Gesicht hinein und Bosheit hinter dem Rücken, Tücke und Falschheit, Neid und Zank, mehr Galanterie und Höflichkeit, als wirkliche Empfindung: alles das schleppt die Racine'sche Tragödie mit sich, ohne daß man eigentlich merkt, daß der Dichter selbst über diesem Kleinlichen und Jämmerlichen steht. Jede Dichtung enthüllt mit unbarmherziger Wahrheit die innerste Seele, den Charakter ihres Dichters. Unbewußt enthüllt er sich in seinem Werke in seiner ganzen Nacktheit. Er mag noch so ideal und groß, noch so sittlich, noch so tugendlich sprechen, steckt das Ideale, das Sittliche nicht wirklich in ihm, so wird seine Dichtung uns am vollkommensten sein wahres Sein aufdecken. Und auf kleinliche Jämmerlichkeiten stößt man bei Racine genug, wenn man in den Darstellungen seines Lebens umherblättert.

Wie Corneille entstammte er einer gutbürgerlichen Familie und war zu La Ferté-Milon in der Provinz Champagne geboren. Früh verlor

jener arbeitete. Der Sinn für das Äußerliche, Bestechende, Prunkende und Luxuriöse, das der Zeit des Sonnenkönigs eigen, bringt Racine stärker zur Geltung als Corneille. Die letzten Spuren der freieren und beweglicheren Renaissancekunst, die letzten spanischen Elemente, welche dem älteren Dichter noch anhaften, hat der Jüngere abgestoßen. Er, der Freund und Zeitgenosse Boileau's, vielfach von diesem beeinflußt, hat sich völlig der Antike unterworfen und schmiegt sich ihr inniger an. Das Vermögen der Nachempfindung und Nachahmung erscheint bei ihm aufs vollkommenste entwickelt. Die Unterwerfung unter die Autorität, unter die Regeln, unter die drei Einheiten ist ihm etwas Natürliches und Selbstverständliches geworden. Leichter und ungezwungener bewegt er sich in den Fesseln, an denen Corneille noch dann und wann unwirsch schüttelte. Racine empfindet nichts von einem Gebundensein, selber fühlt er sich frei, und darum erscheint auch alles bei ihm ungezwungener, natürlicher und notwendiger.

Es ist offenbar der Sproß eines verweichlichteren und verweiblichteren Geschlechts. Das männlichere Wesen Corneille's ist ihm abhanden gekommen, das Starre und Herbe, das Großartige, das in dessen Weltanschauung, in dessen Wollen und Fühlen noch steckt. Corneille's Blick ist auf das Allgemeine gerichtet; sein höchstes Ideal ruht in dem Begriff Staat eingeschlossen, dessen Macht und Größe ihm vor allem am Herzen liegt. Ihm will er Bürger erziehen, Männer, die ihm alles opfern, tapfere Streiter, wie die Horatier und Kuriatier, strenge Pflichtmenschen, die auch ihre Liebe dem Wohle des Ganzen unterordnen. Racine ist eine häuslichere Natur, und er blickt auf das Private, das Intime und Reinpersönliche. Wenn jener Staatsmann und Politiker ist, gewissermaßen immer im Parlamentsaal daheim, so lebt Racine in der Gesellschaft, im Salon, unter den Damen und Herren des Hofes. Corneille verkörpert die Ideale, denen die Zeit nachleben soll, Racine die Gefühle, denen sie wirklich nachlebt, jener spricht von ihren Pflichten, dieser von ihren Leidenschaften. Als Künstler besitzt der Jüngere festeren Boden unter seinen Füßen. Er steht dem Natürlichen und Ungezwungenen um einen Schritt näher. Er verlangt von den Menschen nicht so viel wie sein Vorgänger, und diese geben sich daher nicht so geschraubt, so erhaben und ungewöhnlich. Racine predigt nicht so viel wie Corneille, er nimmt die Menschen mehr, wie sie sind, und will für die eigene Person nicht so viel scheinen wie jener, er giebt sich seinen Trieben und Neigungen hin, ihm genügt das Erkennen, Schildern und Beschreiben, während Corneille sich Mustermenschen konstruiert, aussinnt und ausdenkt. Das Verstandesmäßige und Erklügelte, das Berechnete und Mathematische stört bei dem Jüngeren bei weitem nicht so, wie bei dem Älteren. Man kann Corneille mehr bewundern und anstaunen, doch dieses Bewundern und Anstaunen hat etwas Kaltes und Frostiges an sich, weil wir bei ihm zu viel Pose des Großartigen sehen. Racine weiß uns jedenfalls mehr zu erwärmen, zu rühren und

seine beiden ersten noch schwächeren Anfängerwerke „La Thebaïde“, eine Bearbeitung von Euripides' „Phönissen“ (1664) und den „Alexandre“ (1665) auf, er stellte ihm auch gelegentlich sein Börse zur Verfügung. Dankbarkeit gehörte freilich nicht gerade zu den großen Tugenden Racine's. Den ersten großen durchschlagenden Erfolg, der seinen Ruhm begründete, brachte ihm die „Andromache“ (1669). In dieser Tragödie offenbarte der Dichter bereits das Wesentlichste seines Könnens, die Malerei und Beschreibung einer Liebe, die fortwährend umschlägt, die in dem einen Augenblick die geliebte Person mit allen Ehren schmücken möchte und im nächsten mit dem Dolch auf sie stürzt, das Eigentlichste seines Fühlens und Denkens und seiner formalen Geschicklichkeit. Schmachtende Anbetung und Galanterie, Eifersucht, Rache- und Haßgefühl sind ihre wesentlichsten Elemente. Das Thun und Treiben der Racine'schen Helden und Heldinnen besteht in einem unausgesetzten Intiguieren gegeneinander. Einer nützt den andern für seine Zwecke aus, indem er die Liebe, die er dem andern einflößt, als eine Macht benutzt, um ihn sich seinen Plänen geneigt zu machen. Einer hintergeht den andern und macht ihm falsche Vorspiegelungen. Pyrrhus, der Sohn des Achilles, liebt die gefangene Andromache, ohne wiedergeliebt zu werden. Ihn wiederum liebt Hermione, die aber von Pyrrhus verschmäht wird. Orestes liebt seinerseits unglücklich Hermione. So läuft einer hinter dem andern her, ein unglücklich Liebender, bittend, jammernd, drohend, fluchend. In jedem steckt in innerster Seele ein Stück Brutalität und Verschlagenheit. Die Liebe des Pyrrhus ist von dem Schlage, wie die Liebe vieler Racine'scher Helden und Heldinnen. Der tapfere, galante Held stellt die mit so großer „tendresse“ angebetete Andromache klipp

ŒUVRES

DE

RACINE.

TOME PREMIER.



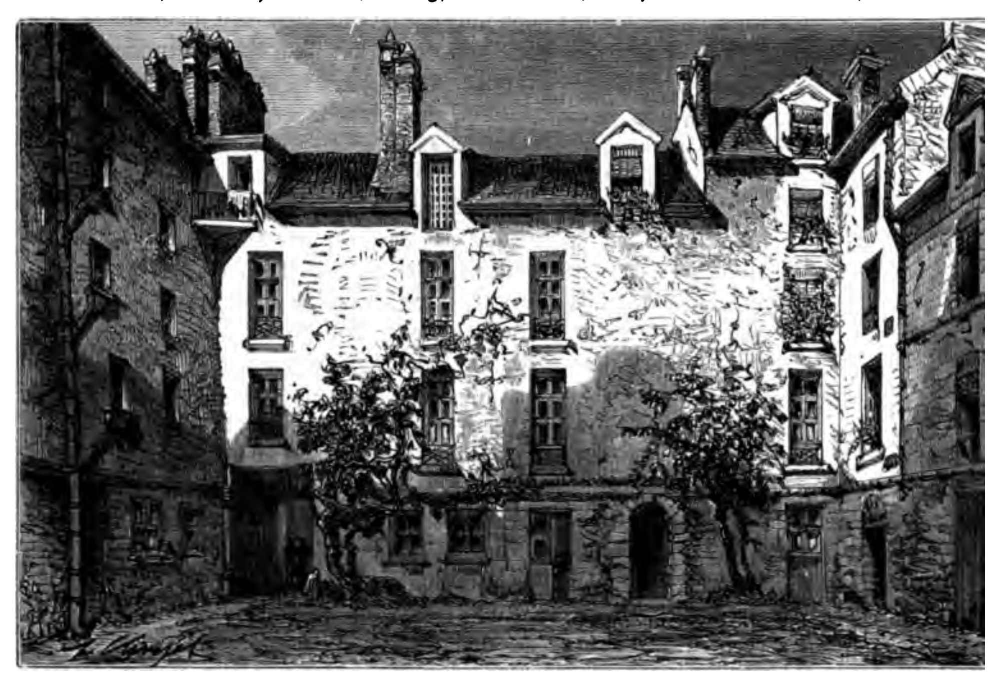
A PARIS,
Chez PIERRE TRABOÜILLET,
dans la Galerie des Prisonniers,
à l'Image saint Hubert.

M. DC. XCVII.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Titelseite des ersten Bandes der zweibändigen Gesamtausgabe der Racine'schen Werke vom Jahre 1697, der letzten von Racine noch selbst besorgten und ersten vollständigen Ausgabe, die auch „Esther“ und „Athalie“ enthält. Diese erste sehr gesuchte Ausgabe liegt allen späteren als Text zu Grunde. (S. Jules Le Petit, a. a. O.)

er seine Eltern und kam, nachdem er seinen ersten Unterricht zu Beauvais genossen hatte, in das durch Arnaulds und Pascals Namen berühmt gewordene Stift Port Royal, wo dem aufgeweckten und lernbegierigen Knaben durch Männer wie Nicole, Lemaistre, Hamon, Lancelot die damals bestmögliche Erziehung zu teil wurde. Er widmete sich dem Studium der Theologie, aber bald nahm ihn das Theater gefangen, und zum Entsetzen seiner frommen Verwandten, der puritanisch ehrbaren Einsiedler vom Port Royal, verkehrte er aufs innigste mit den tiefverachteten Leuten vom Theater,



Racine's Wohnhaus in der Straße du Marais zu Paris.

welche jenen als die eigentlichen Genossen Beelzebubs galten. Es kam deshalb zum Bruch mit seiner Familie, und der Dichter rächte sich an seinen alten Lehrern in nicht gerade erhebender Weise und gerade zu einer Zeit, als das Port Royal unter schweren Verfolgungen litt. Aufs engste verkehrte er mit Molière, Boileau, La Fontaine, Chapelle, den Führern der jüngeren Litteratur, die damals der älteren den Abschiedsbrief geschrieben hatte. Das schöne Fräulein du Parc, Molières erste Schauspielerin, nahm sein Herz gefangen, und als diese im Jahre 1668 starb, fiel er in die Fesseln der Madame La Champmeslé, deren schauspielerischer Ruhm am innigsten mit dem seiner Tragödien verknüpft ist. Molière führte

seine beiden ersten noch schwächeren Anfängerwerke „La Thebaïde“, eine Bearbeitung von Euripides' „Phönissen“ (1664) und den „Alexandre“ (1665) auf, er stellte ihm auch gelegentlich sein Börse zur Verfügung. Dankbarkeit gehörte freilich nicht gerade zu den großen Tugenden Racine's. Den ersten großen durchschlagenden Erfolg, der seinen Ruhm begründete, brachte ihm die „Andromache“ (1669). In dieser Tragödie offenbarte der Dichter bereits das Wesentlichste seines Könnens, die Malerei und Beschreibung einer Liebe, die fortwährend umschlägt, die in dem einen Augenblick die geliebte Person mit allen Ehren schmücken möchte und im nächsten mit dem Dolch auf sie stürzt, das Eigentlichste seines Fühlens und Denkens und seiner formalen Geschicklichkeit. Schmachtende Anbetung und Galanterie, Eifersucht, Rache- und Haßgefühl sind ihre wesentlichsten Elemente. Das Thun und Treiben der Racine'schen Helden und Heldinnen besteht in einem unausgesetzten Intiguieren gegeneinander. Einer nützt den andern für seine Zwecke aus, indem er die Liebe, die er dem andern einflößt, als eine Macht benutzt, um ihn sich seinen Plänen geneigt zu machen. Einer hintergeht den andern und macht ihm falsche Vorspiegelungen. Pyrrhus, der Sohn des Achilles, liebt die gefangene Andromache, ohne wiedergeliebt zu werden. Ihn wiederum liebt Hermione, die aber von Pyrrhus verschmäht wird. Orestes liebt seinerseits unglücklich Hermione. So läuft einer hinter dem andern her, ein unglücklich Liebender, bittend, jammernd, drohend, fluchend. In jedem steckt in innerster Seele ein Stück Brutalität und Verschlagenheit. Die Liebe des Pyrrhus ist von dem Schlage, wie die Liebe vieler Racine'scher Helden und Heldinnen. Der tapfere, galante Held stellt die mit so großer „tendresse“ angebetete Andromache klipp

ŒUVRES

DE

RACINE.

TOME PREMIER.



A PARIS,

Chez PIERRE TRABOÜILLET,

dans la Galerie des Prisonniers,

à l'Image saint Hubert.

M. DC. XCVII.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Titelseite des ersten Bandes der zweibändigen Gesamtausgabe der Racine'schen Werke vom Jahre 1697, der letzten von Racine noch selbst besorgten und ersten vollständigen Ausgabe, die auch „Esther“ und „Athalie“ enthält. Diese erste sehr gesuchte Ausgabe liegt allen späteren als Text zu Grunde. (S. Jules Le Petit, a. a. O.)

und klar vor die Wahl: entweder erhört sie ihn, oder er wird seine Macht gebrauchen und ihren heißgeliebten Sohn Astyanax dem Tode ausliefern. Sobald er glaubt, ihre Gunst erlangt zu haben, ist er voller Zärtlichkeit und Aufopferungsfähigkeit, fühlt er seine Liebe zurückgestoßen, so sinnt er auf Blut und Schrecken, um sich an der Geliebten zu rächen. Und flugs spiegelt er der Nebenbuhlerin Hermione vor, daß sie nun endlich auf Erhörung ihrer Liebe rechnen könne, um sie wieder aufs härteste zu schmähen, wenn er Aussicht auf die Hand Andromachens hat. Wie Pyrrhus zwischen Hermione und Andromache, so steht Hermione zwischen Orest und Pyrrhus. Sie lockt den Orest an sich und schmeichelt ihm mit der falschen Hoffnung, daß sie die Seine werden wolle, wenn er sich zum Werkzeug ihrer Rachepläne gegen Pyrrhus und Andromache hergiebt. Aber auch Andromache, die edelste Gestalt der Dichtung, die zwischen Witwentreue und Sohnesliebe gestellt ist, folgt dem Orest'schen Wort, daß Verstellung oft Pflicht ist, und reicht schließlich, um den Sohn zu retten, dem gefährlichen Liebhaber die Hand, freilich mit der Absicht, nach geschehener Trauung sich selber den Tod zu geben. Und charakteristisch genug für Racine — gerade diese Intrigue gereicht ihr zum Heil und wird ihr zur Rettung. Der gewisser-maßen befriedigende Schluß wird eigentlich durch eine Äußerlichkeit herbei-geführt. Andromache und Astyanax bleiben leben, Pyrrhus und Hermione sterben, Orest verfällt dem Wahnsinn. Mit vortrefflicher Kunst weiß Racine seine in so harten Corneille'schen Gegensätzen arbeitende Psychologie, das fortwährende Umschlagen der Stimmungen, Gefühle, Absichten für dramatisch-theatralische Handlungs- und Spannungswirkungen auszunützen, er weiß durch das Pathos der Liebe und des Hasses und durch rührende Deklamation unsere Teilnahme zu wecken, daß wir echte Leidenschaft zu vernehmen glauben, — aber im Grunde schreibt er doch nur ein Handlungs- und Intriguendrama, dem der Hauch eines höheren und edleren Geistes-lebens, eine idealische Vertiefung abgeht. Gefallen und rühren wollte der Dichter, wie er selbst bekennt, in erster Linie, aber mit wie geringen Kunst-mitteln läßt sich ein solches Ziel erreichen?! Das ist vor allem die Ästhetik einer rein stofflichen Poesie. Und wenn man all das Jämmerliche und Kleinliche, das Intriguantenhafte, das Ideen- und Ideallose des Racine'schen Dramas ins Auge faßt, dann versteht man den alten Corneille, der dem Jüngeren das wahre tragische Vermögen absprach.

Höher stieg, obwohl das Urteil der Zeitgenossen anders lautete, der Dichter in seinem „Britannicus" (1669). Tacitus hat dem Dichter vor-gearbeitet, aber wenn man hervorhebt, wie tief er in dessen Geist gedrungen sei, so sollte man auch nicht übersehen, was er von der Taciteischen Dar-stellung verschweigt und unterdrückt. Um verschmähter Liebe willen wird Nero zum Tyrann und Bösewicht, das ist auch diesmal das Wesentlichste der psychologischen Motivierung. Immerhin hat des Dichters Charakteristik,

besonders in der Zeichnung Neros und des Agrippina, einen großartigen Zug, und in keinem anderen Werk hat er so verhältnismäßig rein den geschichtlichen Geist zu wahren gewußt. Auf Veranlassung der schönen Henriette von England, die ihre aussichtslose Neigung zu Ludwig XIV. verherrlicht sehen wollte, entstand 1670 die „Bérénice“, zwei Jahre später die türkische Haremsintriguentragödie „Bajazet“, 1673 der „Mithridate“, und in demselben Jahre nahm die „Akademie“ den Dichter unter ihre Mitglieder auf. Die „Iphigenie in Aulis“ (1674) wird von den Franzosen vielfach als das Racine'sche Meisterwerk angesehen; ziemlich eng lehnt es sich an die gleichnamige Dichtung des Euripides an, aber jeder Strich, in dem es von dem Vorbild abweicht, verrät auch, wie wenig Racine von der Größe des griechischen Tragikers begriffen hat, wie weit seine Kunst hinter der Euripideischen zurückbleibt, wie ärmlich sich seine Hôtel Rambouillet-Liebespoesie neben jener wahrhaft heroischen, geistig großen Dichtung ausnimmt. Corneille hätte die Heldin des Euripides doch wenigstens verstanden, Racine nimmt ihr jede ideelle Bedeutung, raubt ihr das echt Natürliche, und nichts bleibt bei ihm zurück als ein Satz dünner, weichlicher Rührung, Liebesgeschichte und echt Racine'sche Spannungsintrigue. In der „Phädra“ (1677) fand der Dichter dafür den vollsten und reinsten Ausdruck für das, was seine Phantasie immer am meisten beschäftigt hatte: die Gestaltung eines Weibes als einer typischen Verkörperung der Liebe, der Liebe, wie er sie erläuterte, die einen gewaltthätigen, zerstörenden, verbrecherischen Charakter an sich trägt, die mit allen groben Machtmitteln die geliebte Person sich unterwerfen will, die intriguiert, droht und rasch mit Mord



Scene aus Racine's „Esther“.
Nach der Zeichnung von Lebrun und dem Kupferstich von Leclerc in der zu Paris bei Denis Thierry im Jahre 1689 erschienenen Quartausgabe der Dichtung.
(Nach Lacroix a. a. O.)

und klar vor die Wahl: entweder erhört sie ihn, oder er wird seine Macht gebrauchen und ihren heißgeliebten Sohn Astyanax dem Tode ausliefern. Sobald er glaubt, ihre Gunst erlangt zu haben, ist er voller Zärtlichkeit und Aufopferungsfähigkeit, fühlt er seine Liebe zurückgestoßen, so sinnt er auf Blut und Schrecken, um sich an der Geliebten zu rächen. Und flugs spiegelt er der Nebenbuhlerin Hermione vor, daß sie nun endlich auf Erhörung ihrer Liebe rechnen könne, um sie wieder aufs härteste zu schmähen, wenn er Aussicht auf die Hand Andromachens hat. Wie Pyrrhus zwischen Hermione und Andromache, so steht Hermione zwischen Orest und Pyrrhus. Sie lockt den Orest an sich und schmeichelt ihm mit der falschen Hoffnung, daß sie die Seine werden wolle, wenn er sich zum Werkzeug ihrer Rachepläne gegen Pyrrhus und Andromache hergiebt. Aber auch Andromache, die edelste Gestalt der Dichtung, die zwischen Witwentreue und Sohnesliebe gestellt ist, folgt dem Orest'schen Wort, daß Verstellung oft Pflicht ist, und reicht schließlich, um den Sohn zu retten, dem gefährlichen Liebhaber die Hand, freilich mit der Absicht, nach geschehener Trauung sich selber den Tod zu geben. Und charakteristisch genug für Racine — gerade diese Intrigue gereicht ihr zum Heil und wird ihr zur Rettung. Der gewissermaßen befriedigende Schluß wird eigentlich durch eine Äußerlichkeit herbeigeführt. Andromache und Astyanax bleiben leben, Pyrrhus und Hermione sterben, Orest verfällt dem Wahnsinn. Mit vortrefflicher Kunst weiß Racine seine in so harten Corneille'schen Gegensätzen arbeitende Psychologie, das fortwährende Umschlagen der Stimmungen, Gefühle, Absichten für dramatisch-theatralische Handlungs- und Spannungswirkungen auszunützen, er weiß durch das Pathos der Liebe und des Hasses und durch rührende Deklamation unsere Teilnahme zu wecken, daß wir echte Leidenschaft zu vernehmen glauben, — aber im Grunde schreibt er doch nur ein Handlungs- und Intriguendrama, dem der Hauch eines höheren und edleren Geisteslebens, eine idealische Vertiefung abgeht. Gefallen und rühren wollte der Dichter, wie er selbst bekennt, in erster Linie, aber mit wie geringen Kunstmitteln läßt sich ein solches Ziel erreichen?! Das ist vor allem die Ästhetik einer rein stofflichen Poesie. Und wenn man all das Jämmerliche und Kleinliche, das Intriguantenhafte, das Ideen- und Ideallose des Racine'schen Dramas ins Auge faßt, dann versteht man den alten Corneille, der dem Jüngeren das wahre tragische Vermögen absprach.

Höher stieg, obwohl das Urteil der Zeitgenossen anders lautete, der Dichter in seinem „Britannicus“ (1669). Tacitus hat dem Dichter vorgearbeitet, aber wenn man hervorhebt, wie tief er in dessen Geist gedrungen sei, so sollte man auch nicht übersehen, was er von der Taciteischen Darstellung verschweigt und unterdrückt. Um verschmähter Liebe willen wird Nero zum Tyrann und Bösewicht, das ist auch diesmal das Wesentlichste der psychologischen Motivierung. Immerhin hat des Dichters Charakteristik,

besonders in der Zeichnung Neros und des Agrippina, einen großartigen Zug, und in keinem anderen Werk hat er so verhältnismäßig rein den geschichtlichen Geist zu wahren gewußt. Auf Veranlassung der schönen Henriette von England, die ihre aussichtslose Neigung zu Ludwig XIV. verherrlicht sehen wollte, entstand 1670 die „Bérénice“, zwei Jahre später die türkische Haremsintriguentragödie „Bajazet“, 1673 der „Mithridate“, und in demselben Jahre nahm die „Akademie“ den Dichter unter ihre Mitglieder auf. Die „Iphigenie in Aulis“ (1674) wird von den Franzosen vielfach als das Racine'sche Meisterwerk angesehen; ziemlich eng lehnt es sich an die gleichnamige Dichtung des Euripides an, aber jeder Strich, in dem es von dem Vorbild abweicht, verrät auch, wie wenig Racine von der Größe des griechischen Tragikers begriffen hat, wie weit seine Kunst hinter der Euripideischen zurückbleibt, wie ärmlich sich seine Hôtel Rambouillet-Liebespoesie neben jener wahrhaft heroischen, geistig großen Dichtung ausnimmt. Corneille hätte die Heldin des Euripides doch wenigstens verstanden, Racine nimmt ihr jede ideelle Bedeutung, raubt ihr das echt Natürliche, und nichts bleibt bei ihm zurück als ein Satz dünner, weichlicher Rührung, Liebesgeschichte und echt Racine'sche Spannungsintrigue. In der „Phädra“ (1677) fand der Dichter dafür den vollsten und reinsten Ausdruck für das, was seine Phantasie immer am meisten beschäftigt hatte: die Gestaltung eines Weibes als einer typischen Verkörperung der Liebe, der Liebe, wie er sie erläuterte, die einen gewaltthätigen, zerstörenden, verbrecherischen Charakter an sich trägt, die mit allen groben Machtmitteln die geliebte Person sich unterwerfen will, die intriguiert, droht und rasch mit Mord



Szene aus Racine's „Esther“.
Nach der Zeichnung von Lebrun und dem Kupferstich von Leclerc in der zu Paris bei Denis Thierry im Jahre 1689 erschienenen Quartausgabe der Dichtung.
(Nach Lacroix a. a. O.)

und Totschlag bei der Hand ist, — die Liebe eines verschmähten eifersüchtigen Weibes, das noch besser zu hassen, als zu lieben weiß. Phädra ist ein Weib voller Brutalität, aber es steckt Rasse in ihm, es hat einen wilden, dämonischen Zug, es ist mehr schrecklich als tragisch, es hat eine niedere Stirn und wenig wahres Gefühlsleben, aber es fehlt ihr nicht an Großartigkeit und heroischer Gewalt. Das Pathos des Dichters steht in diesem Werk auf seiner Höhe, in der Handlung hält er sich frei von dem kleinlichen Intriguenwesen, kleinlichen Verwickelungen und Spannungen, das sonst bei ihm stört, sondern er führt sie in einfachen und starken Linien durch. Alles Licht fällt auf die eine Gestalt der Heldin, — sie ist nicht nur die Heldin, sie ist im Grunde die einzige Gestalt des Werkes. Neben ihr verschwinden alle anderen Figuren wie Schatten. Gleich einem großen Monologe rauscht die Dichtung an uns vorüber.

Fast scheint es, als habe der Dichter mit dieser Tragödie zunächst seine Kraft erschöpft. Was er vorläufig sagen wollte und sagen konnte, hatte er gesagt. Freilich, die Ablehnung, die er gerade mit dieser Dichtung bei den Zeitgenossen erfuhr, konnte ihn wohl verstimmen und mochte ihm die Bühne verleiden, ernstere, religiöse und fromme Empfindungen kamen über ihn, die Erinnerungen der Jugend wurden wach, und er söhnte sich wieder mit seiner Familie und seinen alten Lehrern von Port Royal aus. Genug, elf Jahre schwieg er, und fast wie ein Neuer erscheint er, als er mit seinen beiden letzten Werken hervortrat. Die „Esther“ (1689) war allerdings nur ein schwächliches Vorspiel zu seinem vielleicht besten Drama, der biblischen Dichtung „Athalia“. Mit der ganzen feinen Nachempfindungskunst, die ihn auszeichnet, hat sich Racine hier in den Geist der Poesie des Alten Testaments versenkt. Die ernst-religiösen Gefühle und Stimmungen des Port Royal klingen aus den Versen empor, und er feiert eines der großen Ideale seines Jahrhunderts: die Vereinigung des Staates und der Kirche, den Staat, der sich auf die Kirche stützt, und die Kirche, welche den Staat zum Helfer nimmt. Mit der ganzen deklamatorischen Pracht einer Bossuet'schen Rede verkörpert er hier Bossuet'sche Ideen; voll biblischen Pathos, mit jener prophetischen Würde, die den großen Kanzelredner Ludwig XIV. auszeichnete, verkündete er die Macht des einen alleinigen Gottes, vor dem alle weltliche Macht nichts ist, und da durfte er sich nebenbei auch jene Ermahnungen erlauben, jene Freiheiten, wie sie den Hofpredigern damals allergnädigst gestattet waren.

Seit 1690 lebte Racine als Hofgeschichtsschreiber und Sekretär in der nächsten Nähe des Königs, — als ihn plötzlich der tödlichste Schlag traf, der ihn treffen konnte, die Ungnade seines Gebieters. Sein Sohn erzählt, weil der Dichter in einer Bittschrift für die Leiden des armen und ausgesogenen Volkes eingetreten sei. Aber diese Bittschrift hat nie einer gesehen, und keiner von den Zeitgenossen weiß sonst etwas von dieser mutigen Handlung

des sonst so servilen, furchtsamen Racine. Wie ein Kerzenlicht schwand er hin, und ein Jahr später starb er am 21. April 1699.

Corneille und Racine stehen fast einsam. Kein glänzender Hofstaat umgiebt sie, wie früher die Shakespeare, die Lope de Vega und Calderon; die Tage der fruchtbaren Renaissance, wo Genie neben Genie, Talent an Talent sich drängte, sind vorüber. Jean de Rotrou (1609—1650), der, etwas jünger als Corneille, doch in der Entwickelung noch eine Stelle zwischen Hardy und Corneille einnimmt, schrieb fünfunddreißig Lust- und Trauerspiele. Thomas Corneille (1625—1709), der Bruder Pierres, lehnte sich innig an diesen an, — Philippe Quinault (1635—88), lieferte Lully, dem Schöpfer der national-französischen Oper, vortreffliche Texte zu seiner Musik, und Jean Galbert de Campistron (1656—1723) trat in die Fußstapfen Racine's, ohne ihn zu erreichen, wenn er auch bei den Zeitgenossen teilweise größeren Anklang fand als dieser.

Größeres und Allgemeingiltigeres, als auf dem Gebiete der Tragödie, schuf der französische Klassicismus im Lustspiel. Molière faßte alles zusammen, was vor ihm an Einzelversuchen unternommen war, und wie Shakespeare vereinigte er in sich die Seelen all seiner Vorgänger und Mitstrebenden. Wie sah die französische Lustspielbühne zu seiner Zeit aus, bevor er der Komödie den Stempel seines Geistes aufdrückte? Die Gelehrtenpoesie hatte Übersetzungen und platte Nachahmungen der Plautinisch-Terenzianischen Komödie wesentlich nur für die Kreise akademischer Bildung hergestellt, die sich vielfach, wie in Jodelle's „Eugen“, mit Erinnerungen an die commedia erudita der Italiener, Bibbiena's, Machiavelli's, Ariosts u. s. w. vermischten; das spanische Lustspiel hatte Eingang und Nachahmung gefunden, wie in Corneille's „Lügner“, der sich aufs engste an Alarcon anlehnte, und aus derselben Quelle schöpfte Scarron, der Verfasser des „Roman comique“, die Stoffe zu seinen derben und burlesken Possen. Einer besonderen Beliebtheit aber erfreuten sich das ganze Jahrhundert hindurch die überall in Frankreich gern gesehenen italienischen Schauspieler, welche die alte, volkstümliche commedia dell'arte pflegten. Da herrschte der tollste Übermut, — da gab es Balletts und Pantomimen, Jongleurkunststücke, Musik und Gesang, Klownspäße, groteske Maskeraden; Truffaldino, Pantalone, Skaramuz, die alten stehenden Figuren führten die alten stehenden Späße von dem gefoppten Alten, dem betrogenen Ehemann u. s. w. auf, und der ausgelassenste Blödsinn, wenn er nur lachen machte, feierte hier wahre Orgien. Molière's Dichtung treibt ihre Wurzeln auch in diese niedere Cirkuskomik tief hinein. Sie liebt die Prügel- und Ohrfeigenspäße genau so, wie die Aristophaneische. Sie steht mit dem volkstümlichen Spaß in den besten Beziehungen. Sie hält das Urelementarste aller Komödienpoesie fest und bewahrt die Erinnerung an ihre ersten Entwickelungskeime: sie will den Nebenmenschen

zunächst einmal lachen machen, durch Grimassen, Verrenkungen und dergl., durch all jene derben Späße, die heute infolge der fortschreitenden Entwickelung und Ausgestaltung der Kunst weit mehr schon als damals aus dem Schauspieltheater verdrängt und dem Cirkus und der Specialitätenbühne anheimgefallen sind. Molière hat den „lazzi" und der grotesk-burlesken Komik der Italiener stets seinen Tribut dargebracht, einen breiten Raum nehmen sie in seinen Werken ein, und man begegnet ihnen noch in seinem letzten Lustspiel „Dem eingebildeten Kranken" in dem großen Schlußballett, welches die Doktorpromotion Argans darstellt. Dicht neben dieser Cirkuskomik steht bei ihm die Possen- und Schwankkomik, die Komik der Prellereien und Foppereien, welche schon die mittelalterliche Bühne pflegte, und die in dem alten Schwank von „Meister Pathelin" ihre Vollendung gefunden hatte. Die geistreich-witzige Degen- und Mantelkomödie der Spanier mit ihren Verkleidungen und Verwechslungen, ihren Intriguen und ihrer feineren, die Übertreibung und Karikatur vermeidenden Charakteristik setzt sich bei ihm fort, aber auch aus der gelehrten Schulkomödie, aus dem antiken Lustspiel zieht er die reichste Nahrung. Er hat seinen Plautus und Terenz gründlich studiert, schließt sich, dem Zug der Zeit folgend, eng an sie an und unterwirft sich den Regeln und Gesetzen der streng akademischen Dichtung. Man muß wieder staunen über die wunderbare Vielseitigkeit eines Geistes, der so verschiedenfaches mit gleicher Liebe umschließt und sich zu eigen macht, das Widerstrebendste vereinigt, zu dem niedrigsten Geschmack hinabsteigt und zu dem vornehmsten sich erhebt, für jedermann schreibt, für die gelehrteste Bildung, wie für die naivste Volksmasse. In seiner Dichtung haben sich alle Entwickelungsformen der Komödie von ihrem ersten Anfang an erhalten. Nur läßt sich nicht leugnen, daß es etwas bunt eklekticistisch bei Molière zugeht, daß er bald dem einen, bald dem anderen Vorbild folgt und nicht jene geschlossene Einheitlichkeit erreicht, die wir bei den anderen



Molière.

großen Dichtern bewundern. Ein wahrhaft starkes Ich besitzt der Sohn des 17. Jahrhunderts nicht; er hat den Theaterschriftsteller, der sich dem Geschmack des Publikums unterwirft und wie Lope de Vega an die Masse und ihre Bezahlung denkt, nicht völlig überwinden können. Dieses wesentlich Eklekticistische seines Könnens hat denn auch verhindert, daß er dem Lustspiel eine wirklich neue Gestalt und Form gegeben hat, daß dieses mit ihm in eine entschieden neue Entwickelung eingetreten ist. Wenn man nur die engere Litteratur seines Vaterlandes ins Auge faßt, so erscheint

Aktenstück wegen einer Geldangelegenheit vom 31. August 1670 mit der Unterschrift Molière's. Dasselbe ist außerdem gezeichnet von dem Schauspieler Jean Monchaingre und dessen Frau Angélique Meunier, sowie von dem Prokurator Charles Rollet. Als Proben Molière'scher Handschrift besitzen wir nur Namensunterschriften. (Aus Charavay, a. a. O.)

allerdings seine Bedeutung riesengroß, riesengroß auch die Bedeutung Corneille's und Racine's. Frankreich besaß allerdings vor deren Auftreten nur dürftige Anfänge eines Dramas, hatte doch die Poesie dieses Volkes, ähnlich wie unsere eigene deutsche Poesie, im 16. Jahrhundert nichts weniger als eine große Rolle gespielt. Nimmt man aber die Weltlitteratur als ein Ganzes und Gesamtes, räumen wir endlich einmal gründlich auf mit den Vorstellungen und Anschauungen, welche uns die in der Renaissancepoesie so unbewanderten Franzosen des 18. Jahrhunderts aufgezwungen haben, und die zum Teil noch immer Bürgerrecht haben, so wird man vergebens in der klassicistischen Poesie Frankreichs, auch bei Molière vergebens, nach den Spuren einer Neuentwickelung suchen, wie sie Shakespeare, Cervantes u. s. w.

gebracht hatten. In dem Renaissancelustspiel der Italiener, Spanier und Engländer, sowie in dem antiken Lustspiel sind vollkommen alle Elemente des Molière'schen erhalten; Molière übersetzte nur deren Formen und Gestalten in das Französische des 17. Jahrhunderts, aber er bleibt auch ein Übersetzer, in tiefstem Sinne ein An- und Nachempfinder. Wirklich neue Bahnen konnte er nicht brechen. Auch sein Lustspiel ist im eigentlichen Sinne des Wortes kein Charakterlustspiel. Die Charakteristik spielt nicht, wie bei Shakespeare, die erste Rolle. Der Dichter kennt nicht die Freude an der einfachen Wiedergabe einer Naturgestalt, und diese in ihrer vollsaftigen Lebensfrische, in all ihren einzelpersönlichen Feinheiten darzustellen, in der ganzen Unmittelbarkeit der Wirklichkeit, strebt er nicht an. Die Charakteristik steht im Dienst einer satirischen, moralisierenden und belehrenden Tendenz, und nur so viel wird von ihr ausgesagt, wie dem Dichter zur Beweisführung notwendig erscheint, sowie zu einer abstrakten Definition und Erklärung eines Charakters. Molière steht nicht innerhalb der Natur und sieht eine Einzelpersönlichkeit vor sich, sondern trägt hundert Charaktere zusammen und bringt seine Erfahrungen in eine wissenschaftliche Formel, er giebt eine theoretische Abhandlung über die Charaktere, doch keine wahrhaft künstlerisch-sinnliche Gestaltung derselben. Daher das Harte, Trockene und Steife, das Erdachte und Zurechtgemachte in seinen Gestalten, welche diese mit denen der antiken Charakterkomödie gemeinsam haben. Als Charakteristiker überholt der Klassiker des französischen Lustspiels weder die griechischen und römischen Meister, noch auch die Spanier, Italiener und Engländer des 16. Jahrhunderts. Über das Typische kommt er ebensowenig wie die Lope de Vega und Calderon heraus. Die reine und tiefe Phantasiefreude der Renaissance-Lustspieldichter ist ihm entschwunden. Die Beurteilung der Erscheinungen überwiegt bei ihm, die Kritik, die Tendenz, der Geist der Bekehrung und Belehrung. Er ist ein großer Komiker und großer Satiriker, und er besitzt eine Fülle von Witz und Geist, — aber nichts von Humor und ursprünglicher Naivetät. Der Verstand ist die Quelle seiner Poesie, und diese Poesie steckt voller Reflexionen, Beschreibungen, Erläuterungen und Erklärungen, aber sie ermangelt der rein künstlerischen Unmittelbarkeit des Schauens, Fühlens und Gestaltens.

Am nächsten steht das Molière'sche Lustspiel der Menander'schen Komödie, — dem Geist wie der Form nach. Man kann es als eine unmittelbare Fortsetzung des realistischen Lustspiels der Griechen ansehen. Wohl besaß der Franzose nicht das große dichterische Ingenium, dieses Lustspiel eigenartig und selbständig umzuformen und einer neuen Entwickelung Bahn zu brechen, aber sein umfassender Geist weiß geschickt alle Elemente, die er kennen gelernt hatte, miteinander zu verbinden, und er vereinigt das Handlungs- und Intriguendrama mit dem der Sittenschilderung, der Charakterbeschreibung und dem satirisch-moralischen Tendenz-

drama. Er ist weit mehr als ein Plautus und Terenz, er ist ein Geist wie Menander selber. Er füllt die übernommenen Formen mit eigenem Inhalt an. Unter den französischen Dichtern des 17. Jahrhunderts giebt es für uns keine gewinnendere Erscheinung. Nur noch Lafontaine besitzt wie er die schöne Ungezwungenheit, weiß sich schlicht und einfach zu geben und hält sich frei von dem Preciösen und Prätentiösen, dem Aufgebauschten und Gemachten, dem Posenhaften und Deklamatorischen, — kurz und gut, dem ganzen Allongeperückenwesen der Zeit, dem sonst jeder seinen Zoll brachte. Nur hat bei Molière alles einen ganz anders großen, ernsten und männ-



Der Genius Molière's, das Laster züchtigend und die Heuchelei entlarvend.
Altes, Mignard oder Lebrun zugeschriebenes Gemälde, früher im Besitz der Stadt Paris, durch Feuer zerstört am 24. Mai 1871. (Nach Lacroix, a. a. O.)

lichen Zug als bei Lafontaine. Er besitzt jene echte innerliche Vornehmheit, die auf den äußeren Schein verzichten kann. Man mag ihn, wenn man will, einen Menschen der Alltäglichkeit nennen, des Durchschnittlichen und Mittelmäßigen, aber er ist ein Alltäglicher im höchsten Sinne des Wortes. Er steht fest auf dem Boden der Wirklichkeit. Er nimmt die Welt, wie sie ist. Er giebt sich keinen Träumen und Phantasien hin, er schwärmt nicht von großen Idealen, sondern sieht nahe, unmittelbare Ziele vor sich. Er verlangt von den Menschen nicht zu viel, er weiß, daß wir alle schwach sind, und daß wir weder Heilige noch Teufel sein können. Er nennt die Erde weder ein Jammerthal noch ein Paradies, er verschönt uns weder, noch verhäßlicht er uns. Molière ist durch und durch ein welterfahrener

Geist, ein Thatsachenmensch, eine echte realpolitische Natur. Er besitzt das ruhige, klare, forschende Auge, den scharfen, klaren Verstand, das behutsam abwägende Urteil, das solchen Naturen eigen ist. Goethe, der auch ein gut Stück dieses Wesens besaß, nennt ihn kerngesund. Und es steckt auch etwas Tiefedles in ihm. Im Innersten ist Molière eine wahrhaft gütige, wohlwollende Natur, die leicht verzeiht, weil sie alles versteht. Er kennt die Menschen zu gut, als daß er nicht milde über sie urteilen sollte. Daher besitzt seine Satire auch nur selten etwas Bitter-Verletzendes an sich. Die heitere, zum fröhlichen Lachen stimmende Komik überwiegt. Und nur einmal, im „Tartüffe", erscheint der Dichter von leidenschaftlicherem Grimm und Zorn erfüllt. Am schärfsten prägt sich aber auch in dem heuchlerischen



Faksimile des Chauveaur'schen Kupfers in dem zweiten Bande der Original-Ausgabe der Werke Molière's, Paris 1666.
In der Mitte die Muse Thalia, rechts Molière, links Armande Béjart in der Rolle der Agnes („Schule der Frauen").

Helden dieser Komödie das Wesen aus, welches dem so gesunden und natürlichen Molière am meisten verhaßt war, das er am nachdrücklichsten verfolgte, und das immer wieder seine Spottlust erweckte: das Wesen einer

inneren Unwahrheit und Unwahrhaftigkeit. Im Grunde leiden alle seine Gestalten an diesem Übel, und man kann sagen, daß das Unwahrhafte für ihn die Quelle alles Bösen und Lasterhaften, alles Dummen und Thörichten ausmacht. Er enthüllt die eigentliche, große und allgemeine Krankheit des 17. Jahrhunderts. Verspottet werden die, welche sich selbst betrügen und sich über sich selber täuschen, die, welche andere täuschen und betrügen, welche anders scheinen wollen, als sie sind, die Gezierten und Affektierten, die Verschrobenen und Verkünstelten, alle, denen der Schein mehr als das Sein gilt, — der Bürger, der den Edelmann spielen will, die dummen Provinzgänse, die Bildung heucheln und sich mit ihrem feinen Geschmack und Kunstsinn zieren, ohne daß sie auch nur die leiseste Ahnung eines Verständnisses dafür besitzen, — die den „lächerlichen Preciösen" nahestehenden „gelehrten Frauen" und die Gelehrten selber, für welche die Wissenschaft nur dazu da ist, um der persönlichen Eitelkeit zu dienen, — der eingebildete Kranke, der eingebildete Hahnrei und der eingebildete Ehemann, der sich der sichersten Mittel und der sichersten Weisheit rühmt, wie man die Weiber zu guten und treuen Frauen erziehen kann, und immer wieder geprellt und betrogen wird. Eine einzige Reihe von Kindern der Unwahrheit und Selbsttäuschung: auf dem äußersten linken Flügel „der Tartüffe", der Frömmler, der religiöse Heuchler, der Berechnendste, der Schlaueste von allen, der vollkommene Schurke und Betrüger, — auf dem äußersten rechten Flügel Philint, der Freund Alcests, des „Menschenfeindes", der Mann der praktischen Lebensphilosophie, der lachend die große Gesellschaftskomödie mitspielt, jedem die Hand drückt, jedem schmeichelt — weil es nun einmal in dieser Welt ohne Lüge und Heuchelei nicht abgeht. Unter der Maske Philints erscheinen die Gesichtszüge Molière's selber, des kundigen, welterfahrenen Molière, der das große Komödienspiel versteht und entschuldigt, der keinem zürnt, wenn er mit den Wölfen heult, und der hell und fröhlich lacht, wenn er all das komische Gezapple der Menschenkinder, der betrogenen Betrüger sieht. Aber auch mit dem Munde Alcests, des Menschenfeindes, redet der Dichter zu uns. Keine tiefere, keine größere Gestalt hat er geschaffen als diese. In ihr offenbart er das Allerinnerste seines Wesens, — seinen bittersten Lebensschmerz grub er in sie hinein. Einmal hat auch er seiner Sehnsucht klar und deutlich Ausdruck gegeben, seinem inbrünstigen Verlangen, aus dieser Welt des Lugs und des Trugs hinauszugelangen, einmal enthüllt auch dieser kluge Verstandesmensch, dieser praktische Realist rein die große ideale Stimmung, die auf dem untersten Grunde seiner Seele wohnte. Tiefe Wehmut überschattet sein Angesicht, aber auch in das Lebewohl, das Alcest der Welt zuruft, klingt der Ton einer großen Versöhnung hinein. Der Menschenfeind, der die Welt und den Menschen ganz durchschaut hat, hört nicht auf, den Menschen zu lieben und — zu hoffen. Er scheidet mit einem Segen für die Freunde:

O, möchtet immer Ihr der Freuden froh genießen,
Die aus vereinter Glut in unserm Busen sprießen.
Ich aber, schwer getäuscht, vom Unrecht fast erdrückt,
Ich weich' aus diesem Schlund, wo nur das Laster glückt.
Ich such' mir einen Ort, ein Plätzchen still auf Erden,
Wo man der Redlichkeit, der Ehre froh kann werden.

In der ganzen Vornehmheit seines Wesens, durch seine edle Menschlichkeit, die Güte und Liebenswürdigkeit seiner Natur, nicht nur als Künstler erinnert Molière an den gewaltigen Komödiendichter der Griechen: Menander. War dieser der große Schüler Epikurs, so hat Molière zu den Füßen Gassendi's, des Erneuerers der epikureischen Lehre, gesessen. Und der milde, verklärende, wärmende Zauber des echten Geistes Epikurs liegt auch über dem Lustspiel des Franzosen ausgebreitet. Molière hat etwas Harmonisches und Abgeklärtes an sich, das nur aus der tüchtigsten Geistes- und Herzensbildung emporblüht. All das Gesunde und Natürliche, das Unbefangene und Ungezwungene, das ganz und gar nicht Possenhafte, das er besitzt, ist das Ergebnis der Echtheit seiner Bildung. Und der Kampf des Echten gegen das Unechte ist ja auch das einzige, ewige und große Thema seiner Komödie. Der Dichter mag uns manches noch vermissen lassen, aber der Mensch, der zu uns redet, gehört zu denen, welche das Menschliche in seiner reinsten und edelsten Ausprägung offenbaren.

Den Namen Molière nahm er an, als er sich dem Theater zuwandte. Eigentlich hieß er Jean Baptiste Poquelin und war zu Paris als Sohn eines königlichen Kammerdieners und Hoftapezierers am 15. Januar 1622 geboren. Er genoß in dem von den Jesuiten geleiteten Collège de Clermont eine sorgfältige Erziehung und wandte sich später der Rechtswissenschaft zu, als die schon in der Knabenseele geweckte heftige Theaterleidenschaft ihn plötzlich zum Schauspieler werden ließ. Als Mitglied und bald als Leiter des „Illustre Théâtre“ der Madeleine Béjart durchzog er von 1646—58 die Provinzen. Und diese Wanderjahre mögen nicht wenig zu der eigentümlichen Ausbildung seines Talentes beigetragen haben. Ganz anders als die in den höfischen und gesellschaftlichen Kreisen der Hauptstadt aufgewachsenen Dichter blieb er in inniger Berührung mit den unverbildeten Volkskreisen, lernte er die Menschen seiner Zeit kennen, deren natürliches, unverkünsteltes, auf das Nächste gerichtetes Denken und Fühlen. Er nahm die Bilder des wirklichen Lebens in sich auf und lernte empfinden, welch künstlerische Reize gerade die Darstellung des einfach und schlicht wirklichen, unmittelbar in den Formen der Zeit und des Landes sich bewegenden Lebens bot, wie sehr die rein realistische Darstellung die natürlichste, die dem Volke am leichtesten verständliche und liebste ist. Er atmete nicht die Salon- und die Bücherluft der höfischen und aristokratischen Poesie, die künstliche Schranken zwischen sich und der Zeit und dem Volke zog, Frankreich in ein Rom und Griechenland umwandelte und die Kinder der

Gegenwart in ein antikes Kostüm steckte. Er folgte nicht so sklavisch, wie die Tragiker, den antiken Vorbildern, daß er nun auch seine Komödien im alten Athen oder Rom spielen ließ, sondern hielt fest an der Wiedergabe dessen, was er lebendig und leibhaftig vor sich sah. Er ging nicht unter in dem Studium des gelehrt-akademischen Dramas. Das wiehernde und breite Lachen, das fröhliche Jauchzen, das er als Schauspieler wach rief in den Imbroglios der Italiener, sowie mit all den derben Volkspossen und Farcen, welche am meisten das Volk herbeilockten und im Spielverzeichnis natürlich den ersten Platz einnahmen, lernte er ebenso schätzen, wie das vornehme Lächeln der gelehrten Kenner. Molière hatte es nicht nötig, dem Urteil der Akademie solchen Wert beizulegen, wie das ein Corneille that. Freier durfte er sich geben und bewegen, naiver und natürlicher, — denn für ihn, den Schauspieler, stand doch ein für allemal kein akademischer Sessel leer. In freieren und natürlicheren Formen bewegte sich das Leben in den Provinzen. Da gab es noch nicht so viel Abgeschliffenheit, Geregeltheit und Herkömmlichkeit und mehr Eigenart als in den vornehmen Gesellschaftskreisen der Hauptstadt. Schärfer platzten hier die Gegensätze aufeinander, lebendiger trat das Komische hervor und drängte sich dem Dichter auf, deutlicher lernte er sehen und beobachten. Mit mißglückten Tragödien und einigen Possen im Geschmack der Italiener wagte er sich noch während dieser seiner Wanderjahre als Dramatiker auf die Bühne; die große Periode seines Schaffens fängt jedoch erst an, als er im Herbste 1658 mit Madeleine Béjart und seinen Schauspielgenossen in Paris eintraf. Eine gute Vorstellung brachte ihnen den Erfolg ein, daß sie dauernd dort bleiben konnten, sich nach dem Bruder des Königs als „Troupe de



Scene aus Molière's „Précieuses ridicules".
Nach dem Kupferstich aus der Pariser Ausgabe der Werke des Dichters vom Jahre 1682.
(Nach Lacroix, XVII. siècle. Paris 1892.)

Monsieur" bezeichnen und abwechselnd mit den Italienern auf der Bühne des Petit Bourbon spielen durften. 1660 zog die Gesellschaft in das von Richelieu erbaute Théâtre Palais Royal und erhielt dann einige Jahre später das Recht, daß sie sich als Truppe des Königs bezeichnete. Nach Molière's Tod vereinigte sie sich mit der des Maraistheaters, und wieder um einige Jahre nachher mit der des Hôtel de Bourgogne: und so entstand das Théâtre français, bis auf den heutigen Tag die erste und angesehenste Bühne der Franzosen.

Die Aufführung der „Précieuses ridicules" (1659), mit denen er sich keck in das Gebiet der litterarischen Satire hinauswagte, und in denen er die Verschrobenheiten der „Preciösen" des Hotels de Rombouillet der Lächerlichkeit preisgab, brachte ihm den ersten großen, litterarischen Erfolg ein. Die Gunst Ludwigs XIV. wandte sich ihm zu, und er durfte zur Unterhaltung des Königs Festspiele, leichte Possen und lustige Scherze dichten, die nicht mehr als eine rasch vorübergehende komische Wirkung zu erzielen brauchten. 1661 schrieb er „die Schule der Ehemänner", in der er die vortrefflichsten Vorschriften giebt, wie sich auch ein alter Mann die Liebe und Treue einer jungen Frau sichern kann, indem er die eigenen Empfindungen und Gedanken in dem heiteren und klugen, ganz und gar nicht eifersüchtigen Ariste verkörperte. Trotz seiner Ariste-Natur aber gelang es ihm nicht, eine glückliche Ehe zu begründen, als er, ein Vierzigjähriger, die von ihm heißgeliebte, jugendliche Schauspielerin Armande Béjart, die Tochter oder Schwester seiner alten Gefährtin Madéleine, heimführte. An der Seite der gefallsüchtigen und leichtfertigen Armande sollte er alle Bitterkeiten einer unglücklichen Ehe durchkosten. Der immer wieder betrogene Dichter ist doch immer wieder zur Verzeihung, Entschuldigung und Versöhnung bereit. Aber er leidet tief an der Ehetragödie seines Lebens, und durch das laute Gelächter seiner Komik klingt das Stöhnen eines tiefverwundeten Herzens. Am Tage seines Todes, als ihn bei der Darstellung des „eingebildeten Kranken" im dritten Akt ein Brustkrampf ergriff, suchte er ihn vor den Zuschauern vergeblich durch lautes Lachen zu verbergen. In seinen letzten Lebensjahren hat er dies jammervolle Schauspiel fortwährend aufführen müssen. Doch dieser Schmerz gab auch seiner Dichtung eine Vertiefung, die sie vielleicht sonst nicht erlangt hätte. Seine Kunst in der Zeichnung der Frauengestalten erreicht ihren Höhepunkt und ist nirgendwo vollendeter als in jenen Gestalten, in deren Antlitz wir die Züge Armande's zu erkennen glauben: in der naiv-dummen und doch so schlau-listigen, verschlagenen, holdseligen Agnes, der Heldin der „Frauenschule", in der koketten Celimene, der Geliebten des „Menschenfeindes", welch letztere, was Feinheit und Schärfe der Charakteristik angeht, unter Molière's weiblichen Figuren den ersten Rang einnimmt. „Der Tartüffe" (1664—69), „der Menschenfeind" (1666) und „die gelehrten Frauen"

bezeichnen die höchsten Höhen, zu denen sich Molière emporgeschwungen hat. Erst nach vielen Schwierigkeiten und Anfeindungen aller Art gelang es ihm, mit dem „Tartüffe“, dem freiesten und mutigsten seiner Werke, welches so unbarmherzig das Heuchler- und Frömmlerwesen des Jahrhunderts angriff, an die Öffentlichkeit zu kommen. Auch die Kritik Molière's hat sich in diesem



Jean François Regnard.

Zeitalter der Autorität und Unterwerfung Fesseln anlegen müssen. Nur im „Tartüffe“ wagte er sich an einen Stoff heran, dessen Behandlung ihm ernsthafter gefährlich werden konnte. Sonst muß er sich auf die harmlosere, litterarische und gesellschaftliche Satire, die Verspottung aller Stände beschränken oder in Nachahmung der antiken Komödie, wie im „Geizhals“ (1668), eine komische Charaktermaske dem Gelächter preisgeben. Glücklicher-

weise erfreute er sich des Schutzes des Königs, dem er Schmeicheleien genug zu Füßen legte, und so durfte er sowohl dem Adel, wie auch der bürgerlichen Welt, sowohl dem Hof wie der Stadt komische Spiegelbilder ihres Lebens und Treibens vorhalten, die Anmaßungen der lächerlichen Marquis, die Lumpereien vornehmer Kavaliere sowohl wie die Eitelkeiten und Thorheiten des Bürgertums verspotten, den Charlatanismus der gelehrten Welt, die Ärzte und Advokaten und die Verlogenheiten des gesellschaftlichen Verkehrs. Molière ist durch und durch ein Poet des Realismus und der Moderne, und so wird seine Poesie auch zu einem kulturgeschichtlichen Bilderbuch, das aufs anschaulichste die französischen Sittenzustände und sozialen Verhältnisse, Neu- nnd Umformungen jener Zeit erkennen läßt.



Scene aus Regnards Komödie „Der Spieler“.
Akt IV, Scene 3. (Zeitgenöss. Illustr.)
(Nach Lacroix, XVIII. siècle. Paris 1878.)

Am 17. Februar 1673 starb er; wenige Stunden vorher hatte er noch auf der Bühne gestanden. Als man den Schwerkranken davon abhalten wollte, an diesem Abend zu spielen, entgegnete er das edle Wort: „Und was sollen die armen Theaterarbeiter anfangen? Wie könnt ich mir's verzeihen, wenn ich sie nur an einem Tag um ihr Brot gebracht hätte? . .“

Michel Baron (1653—1729), der hervorragendste französische Schauspieler seiner Zeit, Molière's Günstling und Schüler, erwarb sich auch als Lustspieler Ansehen und Bedeutung; näher an Molière reichte jedoch Jean François Regnard (1655—1709) heran. Er führte ein abenteuerliches Leben, hin- und hergeworfen zwischen seiner Leidenschaft für die Frauen und für die Karten. In seinem bekanntesten Lustspiel „Der Spieler“ schildert er mit der ganzen Kraft der Selbsterfahrung und mit allem Galgenhumor die Leidenschaft, die ihm selbst so viel zu schaffen machte. Die Charakterfigur des Helden Valère ist folgerichtig und mit großer Schärfe, selbst mit einer gewissen Unbarmherzigkeit durchgeführt. Cynisch tröstet sich der ganz Unverbesserliche zuletzt über den Verlust der edlen und treuen Geliebten, die er seinem Spielwahnsinn zum Opfer bringt: die Karten werden ihn schon sein Liebesunglück vergessen lassen.



England und die Niederlande.

England als Hort des Germanismus und im Kampf gegen die absolutistischen Ideale der Zeit. Der Puritanismus. Der Puritanismus und seine Stellung zur Kunst. Die Ausgänge der älteren Poesie und der Beginn neuer Bestrebungen. Die Kavalierslyrik, Herrick bis Waller. Der Marinismus in England, Cowley u. s. w. Die Dichter des Puritanismus. Wither. John Milton. Miltons Verhältnis zur Renaissancekunst. Die Naturentfremdung und der Klassicismus seiner Poesie. Miltons Weltanschauung. Seine Religionspoesie verglichen mit der Calderonischen. Miltons rationalistische Natürlichkeiten und Nüchternheiten. Milton als Dichter der Begeisterung und eines heroisch-germanischen Christentums. Miltons Leben und Werke. John Bunyan. Die Restaurationszeit. Neue Stimmungen. Charakter der neuen Poesie. Butlers „Hudibras“. Der Verfall einer national-englischen Poesie. Der Eindrang französischer Ideen und der klassicistischen Kunst der Franzosen. John Dryden. Die Tragödie. Lee, Otway. Das Lustspiel. Wicherley, Congreve. Der Sturz der Stuarts und die zweite englische Revolution. Die ersten Anfänge der moralischen Poesie. — Die Litteratur der Niederlande. Rückblick auf die ältere Entwickelung. Die Rederijkers und die Kammern der Rhetorik. Die „Blütezeit“ der niederländischen Poesie. Ihr Charakter. Hooft. Brederoo, Coster. Joost van den Vondel. Cats.



In Frankreich hatten die absolutistischen Ideale des Jahrhunderts ihre reinste Vollendung gefunden. Staat und Kirche standen fest verbunden zusammen, und der Geist eines großen gemeinsamen Fühlens und Denkens vereinigte die herrschenden Klassen miteinander, den Hof, den Adel und das Bürgertum, die geistliche wie die weltliche Bildung. Das innerlich zerrissene ohnmächtige Deutschland besaß in dieser Zeit nicht mehr die Kraft, seine Persönlichkeit zu behaupten und sein ursprüngliches Wesen aufrecht zu halten; das älteste, festeste Bollwerk des Germanismus lag in Trümmern, und nur England und die Niederlande standen noch trotzig und kühn, umspült von den Wogen des zu neuer Gewalt angeschwollenen Romanismus. Vornehmlich aus dessen Wesen waren die absolutistischen und autoritären Ideale hervorgegangen; in dem Halbindividualismus, dem Egoismus der romanischen Renaissance, in den Staatsallmachtslehren Machiavelli's, in seinem Buch von Fürsten lagen die Lehren des fürstlichen Absolutismus keimartig

eingeschlossen. Sollte Machiavelli über Thomas Morus siegen? In den Adern des Engländers regte sich das alte Sachsenblut, der alte deutsche Selbstherrengeist, und im Namen des Germanismus legte er Widerspruch gegen die herrschende Weltanschauung des 17. Jahrhunderts ein, warf sich ihrem Triumphzug in den Weg und verhinderte, daß sie sich die ganze europäische Kultur unterwarf. Er hielt in dieser Zeit der Unterwerfung und der Knechtschaft das Banner der Freiheit des Christenmenschen und des germanischen Individualismus aufrecht und bewahrte den Geist des Abendlandes vor einer allzu einseitigen Hingabe an die Autoritätsideen, welche, wären sie vollkommen zur Herrschaft gelangt, die Lebensdauer der Anschauungen und Zustände des absolutistischen Zeitalters ganz anders hätten verlängern müssen, als dieses nun in Wirklichkeit der Fall war. Die Freiheit aller und jedes einzelnen sollte nicht ganz unterdrückt, das Volksrecht nicht ganz dem Fürstenrecht aufgeopfert werden, das Christentum nicht völlig in Staatskirchentum aufgehen. Es blieb Raum für die Entwickelung übrig, der Kampf hielt die Kritik wach, die Kritik erzeugte neue Gedanken: so sorgte der englische Germanismus dafür, daß der europäische Kulturboden den Idealen des 17. Jahrhunderts bald die Nahrung versagte und empfänglich für die des 18. Jahrhunderts ward.

Wie immer freilich, so war auch diesmal die Idee mächtig genug, das Ursprüngliche des Rassen- und Nationalcharakters anzugreifen und zu zersetzen. England, von Deutschland im Stich gelassen, kämpfte einen schweren und verzweifelten Kampf, und erst, als überall der Ruf nach der Rückkehr zur Natur erschallte, konnte es sich seines und des Sieges des Germanismus für gewiß halten. Aber vorläufig ziehen nur Bilder des abwechslungsreichsten Kampfes an unserem Auge vorüber, von Siegen und Niederlagen. Die Sturmwellen des Romanismus zerbrechen auch die Wälle des festen Bollwerks, das der englische Geist errichtet hatte, in zwei Revolutionen muß sich das Volk des Absolutismus erwehren, aber noch länger dauert es, bis es auch die Ideen des französischen Klassicismus endgiltig überwindet.

Unter den Stuarts, die nach Elisabeths Tode auf den englischen Thron gelangt waren, vor allem unter Karl I., artete die gesunde Lebenslust und kraftvolle Genußsucht des lustigen Alt-Englands in leichtfertige Üppigkeit und schwächliche Frivolität aus. Unter dem Adel des Hofes herrschte ein frecher und übermütiger Ton, und man sah mit Hochmut und Verachtung auf das Volk herab. Die absolutistischen Ideen drangen nach dem Inselreiche herüber, und die Staatskirche war auch diesmal rasch bereit, dem fürstlichen Willen ihre Dienste zu leisten. Schon Jakob I. erklärte den König für einen Gott auf Erden, aber Karl I., sein Sohn, litt und starb für solche Ideen auf dem Schafott. Ihm ward es zum Verderben, als er allzu keck und übermütig seine Hände nach den politischen und religiösen Freiheiten ausstreckte. Jene ernsten, stoischen Männer, die man seit den

Tagen der Reformation kannte, die fleißigsten und besten Arbeiter des Landes, die düsteren Fanatiker des Glaubens, welche so viele Märtyrer unter sich gesehen und so lange das Stichblatt des Witzes für die Kinder der Welt abgegeben hatten, — die Puritaner erhoben sich, Bibel und Schwert in den nervigen Fäusten, gegen den gekrönten Belial: und unter den Füßen der Rundköpfe brach der Thron jählings zusammen, die ganze leichtfertige Flitterherrlichkeit der Stuarts und ihrer Hofkavaliere stäubte vor den Hieben der Cromwell'schen Eisenreiter, wie Spreu im Winde, auseinander. Nicht wie in Frankreich war es ein frondierender Adel, der sich dem König entgegenwarf, sondern das mittlere und kleinere Bürgertum, die beste und gesundeste Kraft des Volkes. In dessen Kreisen hatten die aus der Schweiz und aus Frankreich herübergedrungenen calvinistischen Lehren frühzeitig zahlreiche Anhänger gewonnen, die urprotestantischen Ideen Luthers, welche dieser nachher „um der Ordnung willen" verleugnet hatte, all die Gedanken der von ihm so bekämpften Schwarmgeister, der Wiedertäufer, lebten hier fort und gewannen immer mehr an Boden. Und gerade diese Schwarmgeister thaten das Wesentliche dazu, daß die Sache des Protestantismus dem überall so siegreich vordringenden Katholicismus standhielt. Das stolze germanische Wort von der Freiheit des Christenmenschen war hier zu Rechten geblieben. Jedermann ein Priester, jeder sein eigener Priester. Aber auch die urchristlichen und urprotestantischen, sozialistischen und demokratischen Ideen gelangten durch den Puritanismus zeitweilig zum Siege. Die religiösen Kämpfe waren zugleich politische. Der Kampf der durch die Revolution und Reformation von unten her begründeten, aus dem Volke hervorgegangenen Presbyterialkirche gegen die aristokratische aus der Reformation von oben her entstandene Episkopalkirche fiel zusammen mit einem Kampf des Bürgertums gegen den Hof und den Adel. Die Episkopalkirche, die Vertreterin des offiziellen Staatskirchentums, suchte das Trachten des Königs nach absolutistischer Machtfülle auf alle Weise zu fördern, die Presbyterialkirche stärkte hingegen die Kraft des Parlaments, daß es diesen Bestrebungen Widerstand leistete. Doch nur die „Jakobiner- und Bergpartei", die Independenten, die Puritaner unter der Führung des gewaltigen Oliver Cromwell setzten der Krone jenen kraftvollen Widerstand entgegen, der den Presbyterianern zuletzt doch fehlte, und der notwendig war, daß die germanische Welt nicht ganz vom Romanismus unterjocht wurde.

Allerdings wurden der Kunst in dieser Zeit schwere Wunden geschlagen. Schon die Wut der Bürgerkämpfe mußte sie verstummen machen. Schweigt doch selbst die Zunge eines Milton, als diese am heftigsten das Land durchtobten. Aber der Puritanismus stand auch im innersten Herzen feindlich der Kunst gegenüber. England erstirbt das alte lustige Lachen auf den Lippen, als es in das starre, düstere Antlitz dieser Glaubensfanatiker sah, der Heiligen Gottes, die jenen alten Weltverachtungsgeist des Christentums,

etwa um das Jahr 1634, ein Sechsundzwanzigjähriger, verfaßte. In jenem ruft er sich den alles belebenden Scherz zum Gefährten herbei, und als ein froher Gesell durchwandert er im hellen Morgen- und Tageslicht die Fluren Englands. Von allen Seiten klingt ihm das Lachen heiterer Menschen entgegen, ebenso munter bei der Arbeit wie beim Tanz, wenn Geige und Horn erklingen, und beim braunen Bier. Das lustige Alt-England ist's, dem Milton in diesen Versen einen Nachruf singt. Das andere Gedicht scheint uns subjektiver und mehr aus seinem eigensten Wesen geflossen zu sein. Er schwärmt von den Freuden des melancholisch-schwermütigen Geistes des die Einsamkeit suchenden Poeten, der ein Denker und Gelehrter ist und in dunkler Nacht über seinen Büchern brütet. Beide Gedichte stehen nebeneinander wie die englische Poesie des 16. und 17. Jahrhunderts, der Elisabethanischen und der Puritanischen Zeit. Auch Milton hat in seiner Jugend noch die Luft des Allegro getrunken, aber in dem letzten Abschnitt seines Lebens, als er sein Eigentlichstes und Bestes schrieb, da war er ganz zu einem Penseroso geworden. Seine Poesie ist eine Herbstblume, eine Blüte des letzten ausgereiftesten Mannesalters, herbstlichen Charakters wie die Poesie Calderons. Entwickelungsgeschichtlich stehen sich Milton und Calderon sehr nahe. Wie der Spanier, so leitet auch der Engländer in eine Kunst der Naturentfremdung ein und schlägt eine Brücke zu der klassicistischen Kunst der Franzosen herüber. Gleich Calderon zieht sich auch Milton ganz auf die Welt seines Ichs zurück, und seine Dichtung nimmt das gleiche subjektive, idealistische und idealisierende Wesen an. Die Freude an dem Sinnlichen der Erscheinungen verkümmert, und das Verstandesmäßige, die Reflexion, das Nachdenkliche, das in der Renaissancepoesie, so bei Ariost oft zu kurz wegkommt, fängt schon an zu überwuchern und giebt der Dichtung stellenweise einen nüchtern-trockenen Lehrpoesiecharakter. Statt an die unmittelbare Natur lehnt sich Milton wieder an Muster und Vorbilder an, ein gelehrter Dichter, der

„. . . . . die kalte, klare Nacht
Bei stiller Lampe spät durchwacht . . .“

Die Antike schlägt auch ihn in ihren Bann, mehr als einen Calderon, fast schon wie einen Corneille:

„Dann schwelg' ich wehmutvoll und stumm,
Griechenland und Latium!
In eurer Heiligtümer Schätzen
Und weiß an Plato mich zu letzen . . .“
(„Il penseroso.“)

Jener strenge, kalte, nach einer Musterschablone arbeitende, den griechisch-römischen Vorbildern nachstrebende Formalismus, der Formgeist des französischen Klassicismus, wächst aus diesem Studium hervor und fängt an, sich deutlicher geltend zu machen.

Gleich wie Calderon, so ist auch Milton ein wahrhaft religiöser Geist durch und durch, welcher in Gemeinsamkeit mit jenem den christlichen Geist des Jahrhunderts in seiner erhabensten und edelsten Gestalt dichterisch verkörpert. Das ist noch ein ganz anderes, weit echteres Christentum als das hohl kirchliche Christentum der Corneille und Racine. Von den Franzosen kann man nur Pascal ihnen zur Seite stellen. Wie der spanische Katholik, wie der französische Jansenist, so dringt auch der englische Puritaner bis an die letzten Wurzeln des christlich-religiösen Empfindens vor, ein Grübler, ein durchaus selbständiger Denker und Forscher. Er sucht mit aller Kraft seiner Seele, was dem Menschen in dieser Welt Halt geben kann, nach der vollkommenen Sicherheit, die sein Leben und Handeln bestimmen kann, und fühlt im Innersten, daß nur das Christentum die wahre Freiheit und Erlösung bringen kann. Doch stehen sich der Spanier und der Engländer auch gegenüber wie der südländische Katholicismus und der nordländische Protestantismus. Das Sinnlich-Verführerische, Üppige und Verlockende der Calderonischen Poesie kennt Milton nicht, nicht das Visionär-Ekstatische und all das in mystischen Weihrauchwolken gestaltenlos Verschwebende. Calderons Dichtung fließt aus dem Unendlichen heraus, und etwas Unsagbares, Dunkles, Seltsam-



John Milton

John Milton.
Nach einem Schwarzkunstblatt von J. E. Haid.

Wunderbares bleibt wie ein Rest zurück. Sie, die den Verstand so haßt, sucht gern das dem Verstand Unbegreifliche auf. In Milton steckt der Geist eines Predigers wie Luther, der vor allem an den Verstand sich wendet. Er will nicht überreden und berauschen, sondern überzeugen. Die von Calderon gehaßte Vernunft stellt der englische Protestant über alles hoch. Ihm ist die Phantasie das leicht betrügliche und betrügende:

„Wenn die Natur ruht, wacht oft rege noch
Die Phantasie, sie gaukelnd nachzuahmen;
Doch Bilder plump vereinend, zeugt sie oft
Ein wildes Werk, in Träumen meist erschaffen,
In Worten, die unpassend sich verbinden
Und Thaten, die oft lange schon geschehn.
. . . .
. Wisse, daß so manche niedre Kraft
Auch in der Seele wohnt, die der Vernunft
Als Herrin dienet, und vor allen diesen
Die Phantasie ..."

(Verlorenes Paradies. 5. Gef.)

Calderon spricht von der Freiheit des Willens und erkennt in ihr ein Gottesgeschenk, — aber in Wahrheit besitzen seine Menschen sehr wenig davon, gehen vielmehr als Gebundene dahin. Milton spricht nicht nur von diesem freien Willen, er spricht auch immer wieder und wieder davon, er ist die Achse, um den sich bei ihm alles dreht, und seine Menschen besitzen ihn wirklich. Klammerte sich der Dichter nicht felsenfest an diese Erkenntnis, so würde er, ein Revolutionär, wie sein Satan, gegen den Gott des Christentums als Erster Sturm laufen. Wenn Calderon Wunder auf Wunder häuft, so geht bei Milton alles mit natürlichen Dingen zu, nur zu natürlich, zu menschlich, zu alltäglich, so nüchtern-protestantisch, daß jene religiös-überirdischen, mystischen Dunkelheitsstimmungen, die der Spanier so leicht erzeugt, schwer aufkommen. Die Calderonischen Menschen tragen oft Flügel an den Schultern, daß sie uns halb wie Engel, wie selige Geister erscheinen, denen nur allzuwenig vom Erdenstaub anhaftet. Die Milton'schen Engel und Geister hingegen haben zu wenig Ätherluft getrunken, sie kleben an der Erde fest und schleppen so viel Menschlichkeit und Realismus im Staube hinter sich, und Gott-Vater selbst erscheint so sehr wie ein Irdischer, daß wir zuweilen nicht recht mehr in die Höhe sehen können. Das alles ist zu nah, zu anthropomorph, und bis an die Knöchel wenigstens geht es doch in einen sandigen Rationalismus hinein. Milton versteht es nicht, so glücklich wie Calderon das letzte große Geheimnis alles Religiösen zu wahren und die Pforte zum Allerheiligsten verschlossen zu halten. Er weiß wirklich allzu genau Bescheid in den himmlischen Einrichtungen und Verhältnissen, fast so genau wie in den englischen Staatseinrichtungen und in der Küche seines eigenen Haushalts. Er behauptet mit Entschiedenheit, daß auch die Engel essen, und setzt genau auseinander, was und wie sie essen:

Sie setzten sich und aßen von den Speisen,
Der Engel nicht nur scheinbar, wie ein Nebel,
So wie's die Meinung gottgelahrter Herr'n,
Nein, mit des wahren Hungers Thätigkeit,
Verdauend diese Kost in Licht zu wandeln;
Was rückbleibt, dunstet leicht bei Geistern aus .....

Paradiſe loſt.

A

POEM

Written in

TEN BOOKS

By JOHN MILTON.

Licenſed and Entred according to Order.

LONDON

Printed, and are to be ſold by *Peter Parker* under *Creed* Church neer *Aldgate*; And by *Robert Boulter* at the *Turks Head* in *Biſhopſgate-ſtreet*; And *Matthias Walker*, under St. *Dunſtons* Church in *Fleet-ſtreet*, 1667.

Titelblatt der Originalausgabe von Miltons „Verlorenem Paradies" vom Jahre 1667.
Nach einem Exemplar des Britischen Museums zu London.
Erst in der zweiten Ausgabe vom Jahre 1674 ist das Gedicht in zwölf, nicht wie hier in zehn Bücher eingeteilt.

Der christliche Himmel Miltons hat, was das menschliche Wesen der Bewohner angeht, doch sehr viel Ähnlichkeit mit dem Homerischen Götterhimmel, und wenn wir von dem großen Krieg zwischen den Engeln des Lichtes und den abtrünnig gewordenen Scharen des Satans lesen, von den Kriegsberatungen und Ratsversammlungen, den ausgestellten Wachtposten und den Wachtfeuern, den Schlachtordnungen und Kriegslisten, — wenn wir hören, daß die bösen Geister den guten am zweiten Tage der Schlacht besonders dadurch gefährlich wurden, daß sie Kanonen ins Feld stellen konnten, oder daß auch die Engel wohl verwundet werden können, die Wunden jedoch sofort heilen u. s. w. u. s. w., so hat diese Verständigkeit, dieser Realismus etwas gar zu Unheimliches an sich. Die Phantasie hat sich an dem Dichter gerächt und ihm manches Schnippchen geschlagen dafür, daß er sie etwas geringschätzig eine „niedre Kraft" nannte.

Dafür aber besitzt Milton ein paar andere Riesenflügel, die ihn zu gewaltigen Höhen emportragen, die Riesenflügel der Begeisterung:

„Sie, die in frischen Auen lebt.
Vor allen sie, die droben schwebt
Mit Schwanensang und Adlerschwung,
Die stürmische Begeisterung ..."

Die durch und durch enthusiastische Seele eines Äschylos und eines Dante lebt auch in ihm. Begeisterung erblüht nur aus einer wahrhaft freien Seele, nur aus der Selbständigkeit und aus einem stark ausgeprägten Ichbewußtsein. Begeisterung ist ein Talent, das nur Heldennaturen besitzen. All das Klare, Verstandesmäßige und teilweise Nüchterne der Milton'schen Poesie hängt mit des Dichters tiefem puritanisch-protestantischen Freiheits- und Ichgefühl zusammen. Dieses macht ihn zunächst zu einem Kritiker. Wie all die großen, wahrhaft religiösen Naturen, die Religionsstifter selbst und dann die Religionsdichter, der Sänger des „Hiob“, Äschylos, der Perser Rumi, Dante, zieht er, ein ursprünglich revolutionärer Geist, ohne alle Furcht Gott zunächst einmal vor seinen Richterstuhl. Nicht er hat sich vor Gott, sondern Gott hat sich vor ihm zu verantworten. Und Milton ist dabei keineswegs gewillt, sich wie der Dichter des Hiob durch eine bloße Machterklärung den Mund zustopfen zu lassen. Er will ganz klar und deutlich sehen und erkennen und weist jeden Versuch nach der Errichtung einer absolutistischen Herrschaft zurück. Daher besitzt er auch nur wenig Respekt vor dem letzten Unsagbaren und Dunklen, dem großen Geheimnisse Gottes, das kein Mensch verstehen kann. Gott darf und soll keine Geheimnisse besitzen. Das sind vielleicht nur Winkelzüge des Angeklagten, mit denen er eine schlechte Sache, sie verwirrend, zu verteidigen sucht. Diese Respektlosigkeit vor dem Mysterium unterscheidet den puritanisch-protestantischen Milton aufs tiefste von dem wundergläubigen und visionären spanischen Katholiken Calderon. Calderon läßt sich wie der Dichter des Hiob den Mund zustopfen. Er fühlt, daß Gott zu hoch ragt, um ihn zu verstehen, und unterwirft sich schweigend. Er erkennt alle und jede absolutistische Herrschaft an, den Gehorsam gegen die Gebote der Kirche, wird kurz und gut zum zitternden Sklaven, der sich überall von „Kreuzen“ und „Dolchen“ umgeben sieht. Milton bleibt aufrecht stehen, immer ein Mann, immer ein stolzer germanischer Herr, ein germanisches Ich, ein echter Puritaner, ein freier Christenmensch, der sein eigener Priester ist, alles Pfaffen- und Kirchentum haßt. Calderon unterwirft sich unter Gott, Milton erhebt sich über ihn. „Das verlorene Paradies“ ist im Grunde nichts als eine große Verantwortungsrede Gottes vor dem Richterthrone des Menschen, der dem Angeklagten die Frage vorlegt: „Warum hast Du die Sünde in die Welt kommen lassen? Warum haben wir das Paradies verloren?“ Und Gott antwortet keineswegs: „Wie kannst Du, elender Irdischer, mich meistern wollen, glaubst Du überhaupt, mich verstehen zu können?“ Nein, er steht peinlich Rede und Antwort, er führt seine Verteidigung mit der Kunst eines geschickten Juristen, er redet nichts, was nicht der menschlichen Fassungskraft vollkommen zugänglich wäre, er redet, wie gesagt, fast zu menschlich. Er läßt nur die Fragen offen, über die sich auch die Wissenschaft und Weltanschauung des 17. Jahrhunderts noch nicht klar war.

Die Gerichtssitzung endet mit einer vollkommenen Freisprechung des Angeklagten. Er konnte nicht anders handeln, als er gehandelt hat. Gott ist in Wahrheit der Allgütige, der Allweise, der Allgroße, der Herr aller Herren. Der Dichter ist sich bewußt, daß er seinem Ich nichts vergeben hat, daß er seinen Verstand scharf zusammen hatte und von der Phantasie sich keinen Augenblick übertölpeln ließ. Er weiß, daß er die Kritik gründlich handhabte, mit dem höchsten Mut, der letzten Rücksichtslosigkeit, ein Freier, ein Großer, der niemand fürchtete, auch Gott nicht. Eine so ernste, freie Kritik verwandelt sich, sobald sie anerkennt, in die höchstgesteigerte Bewunderung. Je leidenschaftlicher jene war, um so leidenschaftlicher ist auch diese. Ein Feuerstrom durchglutet die Seele Miltons. Wie einst Äschylos, so stieg auch er aus dem dunklen Thal der Zweifel und Fragen mühsam, einer von den Söhnen des Prometheus, empor, und siehe da, plötzlich sieht er alle Gipfel erhellt, unendliches Licht flutet in seine Augen, und in aller Nacktheit enthüllt, schaut er die Wahrheit und Gott. Das tiefste Sehnen seines Herzens ist gestillt, er weiß, was die letzte, höchste Wahrheit ist, er hat Gott erkannt. Und ein Jubelschrei entringt sich seinem Munde, nur ein einziger großer Triumphgesang auf das Ideal aller Ideale wird von nun an aus seiner Brust emporsteigen. Alles Zersplitternde, alles, was die Kräfte der menschlichen Seele zumeist verwirrt, sie bald diesem, bald jenem Ziele zulenkt, fiel von ihm ab, und der ganze Wille strafft sich auf das eine zusammen: die Anbetung Gottes, die Vereinigung mit Gott. Ein Charakter im höchsten Sinne des Wortes steht vor uns, eine vollkommen einheitliche, abgeschlossene Persönlichkeit, die, ohne nach rechts und links zu sehen, ohne alle Furcht, ohne alles Zaudern, eins in Gesinnung und That, auf das von ihr erkannte Ideal vorwärts stürzt, um es zu erobern und in die Wirklichkeit überzuführen. Sein eigenes, höchstes Ich wohnt in dem Gott, den er erkannt hat. Ein Gott ist es, dem, wie Milton, die Freiheit, die Selbständigkeit über alles geht, ein germanischer Gott, dem keine andere Anerkennung und Heerfolge etwas gilt, als die freie Heerfolge eines freien Menschen. Darum gab er ihm als höchstes Gut den freien Willen. Und zu einem germanischen Kämpfer, zu einem streitbaren Heros, wie Milton selber einer war, hat Gott den Menschen gemacht. In eine Welt voller Teufel hat er ihn hineingestoßen. Unablässig tobt die Schlacht zwischen den Geistern der Nacht und des Lichtes. Die Wangen des Dichters glühen von der Schlachtfreude, immer und immer wieder gegen Satan anreiten zu können. Calderons religiöse Poesie wurzelte im Pessimismus, die Milton'sche in der freudigen Bejahung des Lebens. Der Spanier sieht den Menschen für einen Gefangenen an, und er verurteilt das Leben als einen Traum, alles Irdische erscheint ihm gemein und niedrig. Der Milton'sche Christ weiß nichts von Schicksalskreuzen und -Dolchen, gegen die er machtlos ist, vielmehr wie ein hell-

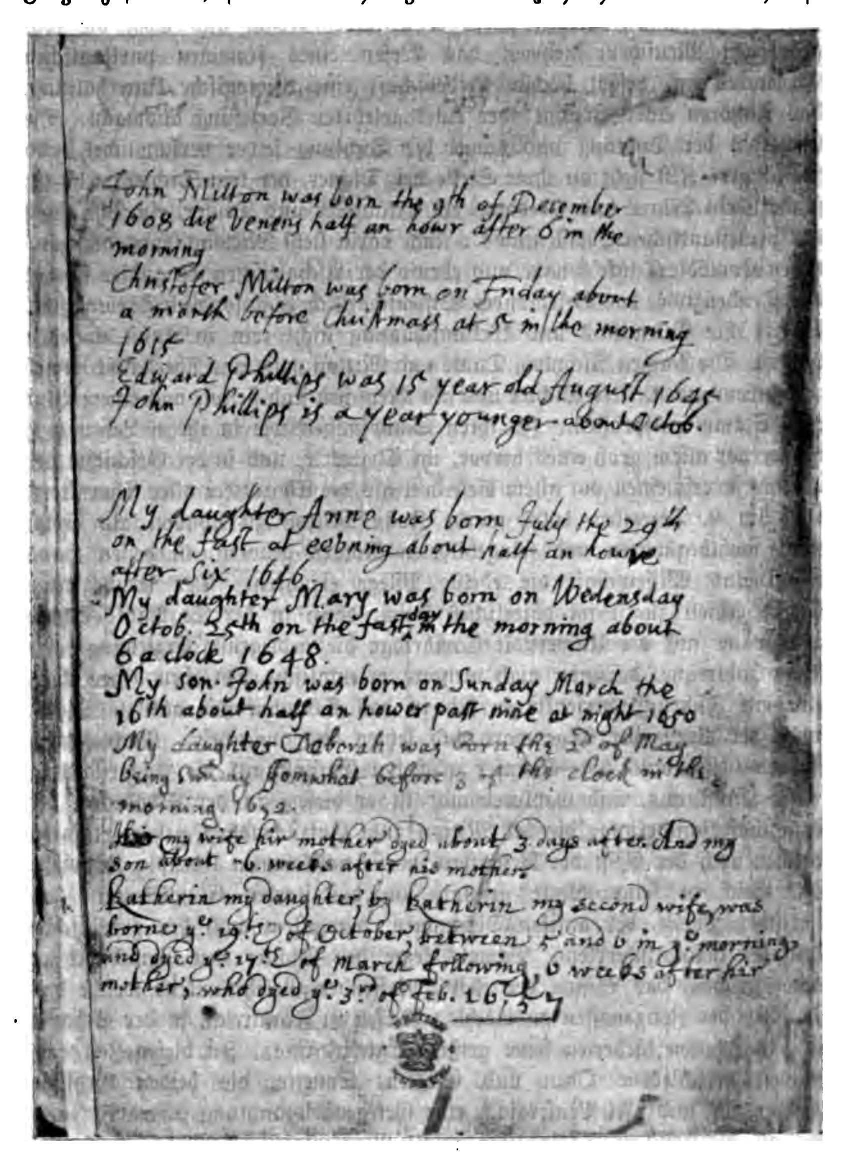
äugiger Siegfried, seiner Kraft sich bewußt, geht er dem Drachenkampf entgegen. Mit Oliver Cromwell spricht er: „Vertraut auf Gott und haltet das Pulver trocken.“ Der Mensch ist das Ebenbild Gottes und unvertilgbar in ihm die alte, ursprüngliche Herrlichkeit, die er einst im Paradiese besaß. Noch immer ragt er mit seinem Haupt in den Äther hinein. Und selbst der Satan verleugnet nicht seine göttliche und himmlische Abstammung. Miltons Poesie ist ein Triumphgesang auch auf die Herrlichkeit des Irdischen. Nicht nur der Mensch, selbst das Kleinste und Geringste trägt eine Gottnatur in sich. So hat jener oft prosaisch-nüchterne Anthropomorphismus Miltons auch wiederum eine tiefere und großartige Bedeutung. Der heißhungrig einhauende und verdauende Engel ist in der That von dem Menschen nicht so sehr verschieden. Tiefsinnige Entwickelungsgedanken, gemahnend an die Lehren unserer neuen Naturwissenschaft, tiefsinnige Erkenntnisse von der Einheit aller Dinge, ihrer Umformung und der rastlos fortschreitenden Vervollkommnung alles Daseienden schlagen an unser Ohr:

. . . . . Alle Dinge sind
Erschaffen zur Vollkommenheit und alle
Aus einem ersten Stoff mit mannigfacher
Gestaltung und verschiedenen Wesensgraden;
Und bei den Wesen, welche Leben fühlen,
Mit Lebenskraft begabt; das Feinere,
Geläuterte, mehr Geistige steht Gott nah',
Wo nicht, so strebt es, näher ihm zu kommen,
Ein jedes in der angewies'nen Sphäre,
Bis sich der Leib zum Geist emporgeschwungen,
Ein jegliches Geschlecht in seinen Grenzen.
So sprießt der Stengel aus der Wurzel freier,
Aus diesem keimt das Blatt noch luftiger,
Zuletzt haucht die entfaltet schöne Blume
Den geist'gen Duft; die Blüte samt der Frucht,
Der Menschen Nahrung, stufenweis verfeinert,
Sie schwingen sich zu Lebensgeistern auf,
Zu tierischen, zu geistigen; verleihen
Dem Leben Sinn, Verstand und Phantasie:
Dadurch erhält die Seele die Vernunft,
Und die Vernunft ist selbst ihr Wesen, schließt
Und schaut . . . .“

(Verlorenes Paradies.)

So trägt die ganze Weltanschauung und Poesie Miltons einen heldischen Zug, einen männlich-thätigen Charakter. Sie lebt und webt in der Bewunderung und Begeisterung. Das Begeisterte hat der Dichter noch gemeinsam mit den großen Bewegungsmännern, den Künstler- und Prophetennaturen des 16. Jahrhunderts, und wo dieses in seine Phantasie hineinschlägt, da wird sie zur echten Renaissancephantasie; machtvoll, gestaltungskräftig erhebt sie sich zu den gewaltigsten Höhen, durchschweift die Himmel und die Erde, starrt mit ungeblendeten Augen in das Licht der kreisenden Sonne und Sterne und feiert die Schönheit der Welt in begeisterten Hymnen, Riesengestalten voll innerer Wahrheit schafft sie, wie das Drama

der Elisabethaner, den Satan und seine Höllenscharen, die Engel des Lichtes. Berührt vom Hauche des 17. Jahrhunderts, schrumpfen ihre Flügel zusammen, sinkt die Dichtung aus der Höhe herab und kriecht oft



John Milton was born the 9th of December
1608 die Veneris half an howr after 6 in the
morning
Christofer Milton was born on Friday about
a month before Christmass at 5 in the morning
1615
Edward Phillips was 15 year old August 1645
John Phillips is a year younger about Octob.

My daughter Anne was born July the 29th
on the fast at eevning about half an houre
after six 1646
My daughter Mary was born on Wednesday
Octob. 25th on the fast day in the morning about
6 a clock 1648.
My son John was born on Sunday March the
16th about half an hower past nine at night 1650
My daughter Deborah was born the 2d of May
being Sunday somwhat before 3 of the clock in the
morning 1652.
my wife hir mother dyed about 3 days after. And my
son about 6 weeks after his mother.
Katherin my daughter, by Katherin my second wife, was
borne ye 19th of October, between 5 and 6 in ye morning,
and dyed ye 17th of March following, 6 weeks after hir
mother, who dyed ye 3d of Feb. 1657

Faksimile einer eigenhändigen Niederschrift von John Milton,
biographische Notizen über sich selbst und seine Familie enthaltend.
(Nach dem Original im Britischen Museum zu London.)

nüchtern am Boden hin. Ein allzu Verstandesvolles, ein mehr Hesiodisches als Homerisches Element legt sich lähmend auf die eigentlich künstlerische Gestaltungskraft. Statt anschaulicher Sinnlichkeiten erhalten wir Reflexionen und Betrachtungen, Reden statt der Bilder. Adam und Eva, die erstgeborenen Menschen, nehmen das Wesen eines frommen puritanischen Ehepaares an, dessen höchste Leidenschaft eine theologische Unterhaltung, das Anhören einer Predigt oder einer gelehrten Vorlesung ausmacht. Die Gestalten der Dichtung und damit die Dichtung selber verschwindet, und für längere Zeit steht an ihrer Stelle der Dichter, der kein Dichter mehr ist, sondern ein Lehrer und Prediger, ein Erläuterer und Deuter, ein Philosoph des protestantischen Christentums. Auch darin steht Miltons Epos der göttlichen Komödie Dante's nahe und ebenso der Äschyleischen Tragödie: sie hat das Tendenziöse, das Belehrende, Wissenschaftlich-Philosophisch-Theologische, sie hat ihre Erkenntnis und Weltanschauung nicht rein in Kunst umsetzen können. Die Namen Äschylos, Dante und Milton muß man überhaupt immer zusammennennen. Als Dichter und als Menschen sind sie wie aus einem Blut und Stamm entsprossen. In ihren Schöpfungen wie in ihrem Leben tritt immer vor allem groß eines hervor, ihr Charakter, und in der Geschichte der Weltpoesie erscheinen vor allem diese drei als die Charaktere aller Charaktere.

Am 9. Dezember 1608 wurde John Milton zu London als Sohn eines wohlbegüterten und feingebildeten Notars geboren, in dessen Haus Kunst und Wissenschaft die edelste Pflege erfuhren. Der lernbegierige Knabe erhielt zuerst im väterlichen Heim, dann in der St. Pauls-Schule und später auf der Universität Cambridge die gediegenste Erziehung. Er lernte zahlreiche, darunter auch mehrere orientalische Sprachen beherrschen, und mit Inbrunst versenkte er sich in das Studium der antiken Poesie, sowie der Poesie der Gegenwart und letzten Vergangenheit. Nach seinem eigenen Geständnis übte Spenser größeren Einfluß auf die Ausgestaltung seiner Kunst aus, und wahlverwandt ist er diesem in der Freude an der Landschaftsschilderung, die bei Milton zum Entzückendsten gehört, und in welcher noch der Geist der Renaissancepoesie vollkommen lebendig fortwirkt. Ein Blick in seine Werke genügt, um die starken Einwirkungen der biblischen Poesie, der antiken Dichtungen, vor allem auch der griechischen Tragiker herauszumerken. Damals legte der Dichter den Grundstock zu seiner großen, das Wissen der Zeit umfassenden Gelehrsamkeit, welche das Staunen der Zeitgenossen ausmachte. Reisen in Frankreich, in der Schweiz und in Italien förderten seine geistige Entwickelung. In dieser Zeit entstanden verschiedene Oden und Elegien, Sonette, die beiden Gedichte „L'Allegro“ und „Il Penseroso“, eine Gelegenheitsdichtung „Arcades“ und das an dichterischen Schönheiten reiche Maskenspiel „Comus“, eine allegorische lyrisch-epische Dichtung in äußerlich dramatischer Form, welche die Rettung der Tugend vor den Versuchungen der Sinnlichkeit darstellt.

Die in der Heimat ausgebrochenen Unruhen, welche zuletzt den Sturz des Königtums herbeiführten, riefen ihn nach England zurück. Die großen Streit- und Kampfjahre beginnen, in welchen Milton, im Angesicht von ganz Europa, den von allen Seiten auf ihn eindringenden Kämpen des Absolutismus gegenüber die Sache des englischen Volkes und des Puritanismus verfocht, der freieste Mann des Jahrhunderts, der all den Knechtschaftsideen seines Zeitalters gegenüber die Rechte der Persönlichkeit und Selbständigkeit verteidigte und jede Art von geistiger Unterdrückung bekämpfte. Schon ist er ein beredter und feuriger Befürworter der Preßfreiheit und des Rechtes der Ehescheidung, idealer Forderungen, die sich noch nicht einmal unser Jahrhundert vollkommen errungen hat. Milton erscheint uns als der eigentliche Vollmensch dieses Zeitalters. Er ist der humanste und idealste Geist unter all den damaligen Bewegungsmännern. Die kommende Entwickelung bewegte sich in den Bahnen seiner Anschauungen. Und die Herrschaft des Puritanismus wäre vielleicht noch lange hin unerschütterlich gewesen, wenn sich dieser die ganze reiche und weite Bildungswelt seines erleuchtetsten Geistes erschlossen hätte, hätte er den gesunden Frohsinn, die Künstlernatur und den Schönheitssinn eines Milton verstehen gelernt und teilgenommen an den Entzückungen des Dichters über die Herrlichkeit der Welt und des Menschen, anstatt in ewiger Zerknirschung, in ständigen Gewissensqualen, in unaufhörlicher Furcht vor der Erbsünde zu seufzen und die Augen über die Lust der Welt zu verdrehen. Mit allen seinen großen künstlerischen Instinkten stand Milton auch in der Welt des Puritanismus einsam da; er sah, von diesem bedroht, was für ihn mit das höchste Gut der Menschheit ausmachte. In diesen Jahren des Kampfes, in denen der Prosaschriftsteller, der Journalist und der Gelehrte, der Staatsmann und Politiker, der Erzieher, der Theologe und der Jurist seine glänzendste Thätigkeit entfaltete, und welche etwa die Zeit von 1640 bis 1660, bis zum Beginn der Restauration, umfassen, hat der Dichter nur wenig geschaffen, einige Psalmenübersetzungen und eine Reihe von Sonetten. 1643 verheiratete er sich mit Mary Powell. Bekanntlich war die Ehe eine sehr unglückliche, wie überhaupt Milton von seiner Familie wenig Freude erfuhr. Er, der von der Ehe nicht hoch genug denken konnte, der die idealsten Bilder des höchsten und reinsten Eheglücks entwarf, sollte von diesem Glücke nur träumen und phantasieren dürfen. 1649 ward er zum lateinischen Staatssekretär ernannt, erblindete 1652 infolge der langen Nachtarbeiten, denen er sich schon in früher Jugend hingegeben hatte, und heiratete 1656 zum zweitenmal. Doch schon zwei Jahre später ward ihm Katharina Woodcock durch den Tod entrissen. 1663 wagte er es dann, zum drittenmal eine Ehe einzugehen. Der Sturz der Herrschaft des Puritanismus bezeichnet die letzte große Wendung im Leben Miltons. Die Restauration entsetzte ihn 1660 seiner Stellung und

versuchte, ihm den Prozeß zu machen, mußte ihn aber nach einigen Monaten Gefangenschaft wieder freigeben. Bei einem Charakter wie dem seinen braucht man eigentlich nicht hervorzuheben, daß er in dieser Zeit der Not und Bedrängung, da so viele nicht rasch genug ihre Gesinnung wechseln konnten, sich selber und seinen Idealen treu blieb. Er starb am 8. November 1674. In der Einsamkeit und Zurückgezogenheit, inmitten einer Welt von Feinden, mit der Not kämpfend, schrieb er seine großen Dichtungen: „Das verlorene Paradies" (1658—65), „Das wiedergewonnene Paradies" und das biblische Drama „Samson Agonistes", welch letzteres sich aufs engste an die Formen der Äschyleischen Tragödie anlehnt und auch den großen, erhabenen Geist des Äschylos atmet. Wie dieser eine Prometheus- und eine Zeusseele in sich trägt, so auch Milton. Nur so konnte er der Gestalt des Satans im „verlorenen Paradies" jenes großartige und imponierende Wesen verleihen, jenen heroischen Zug, der diesen so scharf von dem Calderon'schen Teufel unterscheidet, welch letzterer eigentlich ein dummer Teufel ist und bleibt. Im „verlorenen Paradies" behandelt der Dichter die biblische Erzählung vom Sündenfall des ersten Menschenpaares, und in kunstvoll eingeflochtenen Episoden die Geschichte vom Fall der Engel und der Erschaffung der Welt, während er in dem „wiedergewonnenen Paradies", an das Neue Testament sich anlehnend, den Sieg Christi über den ihn versuchenden Satan darstellt. Beide Dichtungen gehören zu dem Gewaltigsten und Eigenartigsten, was die Kunst aller Zeiten und Völker hervorgebracht hat, doch ist jene die großartigere und umfassendere. Man muß sie nur aus sich selbst zu verstehen versuchen und mit ihrem eigenen Maße messen. Elemente des Homerischen Epos vereinigen sich hier mit denen des Hesiodischen, der alten babylonischen Izdubardichtung und der Lucrez'schen Lehrdichtung „De rerum natura". Eine landschaftlich-idyllische Poesie wächst sich zu einem mythologisch-kosmogonischen Religionsepos aus, welches zugleich ein Epos des gesamten Wissens, der Erkenntnisse und Weltanschauung des 17. Jahrhunderts vorstellt, und wie die Dante'sche Komödie in mächtigen Bildern eine Erlösungslehre entrollt, die in ihrem Kern und Wesen eine allgemein menschliche ist und auch über die bloß christliche Welt hinauswächst. Einer rein künstlerischen Kritik spotten solche Dichtungen; sie zersprengen allzu enge Kunstformen und Kunstgesetze und halten sich an der Erkenntnis, daß die Poesie mehr als eine Kunst ist, auch Religion, Philosophie und Wissenschaft. Man kann auch ihnen gegenüber die reinen Kunstforderungen aufrecht erhalten, ohne daß man ihrer Wertschätzung damit zu nahe tritt.

Während Milton durch seine reiche Bildung, seine ganze künstlerische Natur hoch über die Welt des Puritanismus emporsteigt, verkörpert John Bunyan (1628—1688), Sohn eines armen Kesselflickers, der als Knabe das Handwerk seines Vaters erlernte und später als Prediger der Baptisten-

sekte angehörte, die eigentlich volkstümlichen, religiösen Stimmungen der Revolutionsjahre. Sein eigenartiges und auch künstlerisch-fesselndes Prosagedicht „Des Pilgers Reise“ gehört noch heute in England zu den meistgelesenen Erbauungsbüchern. Allegorisierend erzählt es von der Reise des



John Bunyan.
Nach einem Stich von J. C. Haid.

Herrn Christian nach Neu-Jerusalem, d. h. von der Wanderung des Menschen, der, von Sünde und Versuchung bedroht, den gerechten Kampf kämpft und zuletzt zur Gnade und zur ewigen Seligkeit gelangt. Ein psychologisch-merkwürdiges Buch, wie auch Bunyans Selbstbiographie, visionären und ekstatischen Charakters und wie alle derartigen Bücher von einem sehr ausdrucksvollen Realismus, dem die schärfsten und lebendigsten Schilderungen gelingen.

Die Restauration in England.

Wie jede Reaktion und Revolution in der ersten Zeit nach dem Siege unduldsam, fanatisch und aufs äußerste tyrannisch aufzutreten pflegt, so wollte auch die puritanische über Nacht alles Greuelwesen des Satans ausrotten. Der finstere Geist, die einseitige Weltanschauung der Heiligen Gottes widerstrebten jedoch allzu sehr den ewigen und natürlichen Empfindungen der menschlichen Brust; und nicht zu lange konnte sich eine Kulturnation von diesen bildungs- und kunstfeindlichen, kleinbürgerlich-beschränkten Geistern, unter denen es nur einen Milton gab, beherrschen lassen. Nur die eiserne Faust, die Heroennatur eines Oliver Cromwell hielt den puritanischen Staat aufrecht. Als er seine Augen schloß (1658), brach das Gebäude jäh zusammen. Noch waren keine zwei Jahre nach seinem Tode verflossen, und Karl II. hielt triumphierend seinen Einzug in London. Jubelnd warf sich das Volk in seiner Kurzsichtigkeit von neuem den Stuarts in die Arme, freilich um nur zu bald wieder enttäuscht zu werden. Hatte der rote Schrecken der Revolution das Henkerbeil zu Hilfe gerufen, grausamer, rach- und verfolgungssüchtiger, blutgieriger noch war wie immer der weiße Schrecken der Reaktion. Cromwells Leiche ward geschändet, ein Milton ins Gefängnis gesteckt, Bunyan schmachtete zwölf Jahre im Kerker, Algernon Sidney's Haupt (1617—1683), des Verteidigers der Lehre von der Volkssouveränität, fiel unter dem Beil. Macaulay nennt die Zeit der Restauration der Stuarts die schmachvollste Epoche der englischen Geschichte. Am Hofe Karls II. und unter seinen Kavalieren gelten die äußerste Brutalität und Roheit, eine viehische Schamlosigkeit und die ausschweifendste Wollust als die eigentlichen Zeichen, an denen sich ein treuer, dem König und der Regierung ergebener Unterthan erkennen läßt. Nach den freudeleeren puritanischen Fastentagen erscheint das Volk und die Gesellschaft Englands wie von einem Krampf, wie von einer wilden Raserei erfaßt zu werden. Mit instinktiver Wut stürzt man sich auf alles, was dem Menschen sonst als etwas Ideales gilt. Tugend, Sittlichkeit, Frömmigkeit, Scham, Anstand, Edelsinn, Begeisterung, Liebe, Freundschaft, Güte, Weisheit: mit einer gewissen Tollwütigkeit beschimpft man sie, überschüttet sie mit Hohn und Verachtung, tritt man sie mit Füßen in den Kot. Und dieser Geist, diese Gesinnung zersetzt auch die Litteratur. Wäre sie nur sinnlich, frivol und üppig, — leichtlebig, genußsüchtig, frohweltlichen Geistes! Aber es fehlt der Sinnlichkeit an Geschmack, — an Frische. Sie hat etwas Abgestandenes, Greisenhaftes und Verlebtes, — und wieder etwas Tierisch-Brutales. Sie streift an eine viehische, bluttrunkene Lustmörder-Sinnlichkeit heran. Jedes geistige und ideelle Element fehlt. Ein inhumaner Geist, ein gewisser Barbarismus kommt überall zum Durchbruch. Die Litteratur des Restaurationszeitalters trägt vor allem eine niedrige Stirn. Es mangelt

den Leuten an Intelligenz. Es sind uncivilisierte Geister, ohne eigentliche Bildungs- und Kulturinteressen, ohne philosophische Neigungen. Sie haben nur einen Körper, dessen Begierden gestillt sein wollen. Die brutal-materialistische, in roher Sinnlichkeit wurzelnde Philosophie eines Hobbes, die jedes Ideal, jede Erhebung und Begeisterung unmöglich macht, leuchtet über ihr.

Samuel Butlers (1612—1680) satirisch-komisches Epos „Hudibras", das Lieblingsbuch der Kavaliere Karls II., läutet die neue Zeit ein. Der Dichter giebt dem toten Löwen des Puritanismus den Eselstritt. Hölzern und trocken klingt sein Gelächter hinein in Miltons erhabene und begeisterte religiöse Hymnen. Butler lehnt sich an den „Don Quijote" des Cervantes an und verspottet in seinem fahrenden Jammerritter Sir Hudibras und dessen Knappen Ralph mit burleskem Possenwitz, karrikierend, witzelnd und zotend, die Presbyterianer und Independenten. Sein Buch hat großen sittengeschichtlichen, doch weniger künstlerischen Wert. Butler versteht nicht zu gestalten; er ist Schriftsteller, doch kein Poet. Er beschreibt und disputiert, doch kann er nicht erzählen. Die Handlung ist arm und eine Komposition fehlt.



Samuel Butler.
Nach einem Stich von Bollinger.

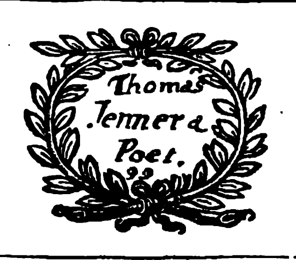
Das von den Puritanern geschlossene Theater öffnet von neuem seine Pforten, und die ersten Schauspielerinnen erscheinen auf der englischen Bühne. Auch glänzende Dekorationen giebt es nun zu sehen, und alles macht einen glänzenderen Eindruck. Die letzten Dramatiker der großen Zeit haben ihre Augen geschlossen, und ein neues Geschlecht wuchs heran, von anderem Geschmack und anderen Neigungen. In der alten Dichtung steckte allerdings so viel echt nationaler Geist, eine so reiche Fülle elementarer Poesie, daß die irgendwie volkstümlich und künstlerisch empfindenden Naturen ihrem bezwingenden Eindruck sich nicht völlig entziehen konnten. Der Glanz eines alten Ruhmes umstrahlte die Häupter eines Shakespeare, eines Ben Jonson, eines Beaumont-Fletcher und Ford. Man fühlte noch immer etwas Verwandtes mit ihnen. Und doch platzte immer wieder, wenn eine

dieser alten Dichtungen im Theater aufgeführt wurde, plötzlich unter den Zuschauern ein lautes Lachen aus; man schüttelte den Kopf über die unglaublichen Geschmacklosigkeiten dieser Könige von gestern, man glaubte nicht mehr an ihre Helden und Heldinnen und entsetzte sich über die wilde Phantasie und noch wilderen Formen. Diesen Kavalieren, die nichts so Schlimmes darin sahen, ihre Frau und Geliebte mit einem anderen zu teilen, mußte die Eifersucht eines Othello lächerlich erscheinen, lächerlich die junge Liebesglut eines Romeo und einer Julie. Die aus Frankreich heimkehrenden Stuarts brachten die Bewunderung französischer Sitten und Kultur mit in ihr Vaterland heim. Ludwig XIV. war auch ihnen die Sonne, zu der sie staunend emporblickten. Alles, was den Stempel des französischen Geistes trug, schien ihnen das denkbar Vollendetste zu sein. Die Nachahmung und Nachäffung des Franzosentums ward zur Mode. Wie überall in Europa, so unterwarf man sich auch in England dem französischen Geschmack, und die Sturmflut des Romanismus überschwemmt die letzten Bollwerke des Germanismus. Der Mathematikergeist des 17. Jahrhunderts verdirbt den Geschmack an Shakespeare. Man versteht nicht mehr die Natur und die Ursprünglichkeit, den freien und leidenschaftlichen Menschen der Vergangenheit. Man will Form und Regel, Vorschriften und kalte Verständigkeit.

HUDIBRAS

THE FIRST PART.

Written in the time of the late Wars.



LONDON.

Printed by *J. G.* for *Richard Marrlot*, under Sain *Dunstan*'s Church in *Fleetstreet.* 1663.

Titelseite der Originalausgabe des 1663 erschienenen ersten Teiles von Butlers Hudibras. Der zweite Teil kam 1661, der dritte Teil 1678 heraus. Das Ganze blieb unvollendet. (Nach dem Original im Britischen Museum zu London.)

John Dryden, der Gottsched der englischen Poesie (1631—1701), tritt seit den sechziger Jahren entscheidend in den Vordergrund der englischen Litteratur, als Reformator der Kunst, d. h. als Bahnbrecher des französischen Geschmacks. Ein nüchterner Geist, der kalte, glatte Verse drechselt, frostige Staats- und Gelegenheitsoden, Satiren und Lehrgedichte und eine lange Reihe von Trauer- und Lustspielen. Wie alle derartigen Reformatorengeister, denen die echte schöpferische Kraft abgeht und die nur kritisch an- und nachzuempfinden wissen, glaubt er das Widerstrebendste vereinigen zu



John Dryden.

Nach einem Gemälde von Kneller gestochen von Edelinck.

können. Solche Poeten giebt es zu allen Zeiten. Sie gleichen dem Koch, der die Vorzüge und Eigenschaften eines Beefsteaks à la tartare mit denen eines Chokoladenbonbons vereinigen wollte. Bevor es ihm gelang, wanderte er leider ins Irrenhaus. Das Shakespeare'sche Drama und das klassische Drama der Franzosen — jedes stellt einen Organismus, jedes ist ein in sich abgeschlossenes, natürlich gewordenes Ganzes, in welchem die Vorzüge und Fehler sich gegenseitig bedingen. Dryden, ein feiner kritischer Kopf, ein geschmackvoller Beurteiler, steht Shakespeare kalt gegenüber, — aber er versteht ihn noch ein wenig, er fühlt, wieviel echte und ewige Poesie in ihm steckt; er bewundert das französische Drama, aber er übt auch eine scharfe und gerechte Kritik an ihm aus, er durchschaut seine Mängel. Der theoretische Schluß ergiebt sich leicht. Er will ein Drama schreiben, das die Vorzüge des Shakespeare'schen mit denen des französischen vereinigt. Shakespeare kennt nicht die richtigen Regeln und weiß nichts von Aristoteles. Seine Geschichten wimmeln von Brutalitäten und sind unzusammenhängend, unwahrscheinlich. Die Leute wissen sich nicht anständig und fein zu benehmen. Seine Sprache ist unkorrekt. Dem Drama der Franzosen hingegen fehlt das eigentlich Dramatische; zu arm in der Verwickelung, zu deklamatorisch giebt es statt der Handlungen Erzählungen. Das ist nichts für den englischen Geschmack, der stärkere Erregungen liebt. Aber dabei bleibt Dryden an der Oberfläche stecken. Er schaut nicht die innerlich-wirkenden Kräfte, aus denen das alles hervorwächst. Er versteht Shakespeare's Geistes- und Gefühlswelt nicht und besitzt nicht die höfisch-gesellschaftliche Kultur der Franzosen des 17. Jahrhunderts. Er glaubte genug zu besitzen, wenn er das künstlerische Verständnis inne hatte, aber er arbeitete nicht an seinem Menschen. Seine Innenwelt ist kläglich und sein Drama ein monströses Zwitterding, aus dem altenglischen und französischen Drama zusammengeschweißt.

Es fehlt, wie wir schon gesagt haben, diesen Engländern am Ausgang des 17. Jahrhunderts an Intelligenz. Sie leben ganz nach außen hin und nicht nach innen. Daher bleibt auch das ganze Drama eine Monstruosität, wie das Dryden'sche, ein eklekticistisches Durcheinander von Erinnerungen an die alte Shakespeare'sche und die zeitgenössische französische Dichtung. Ob es sich nun mehr nach der einen oder nach der anderen Seite hinneigt, es hat etwas Hohles und Leeres an sich, wie ein Körper, dem der Atem, die Seele entflohen. Auch die Tragödien Nathaniel Lee's (1657—1692) und Thomas Otway's (1652—1685) wirren beide Stile zum Teil wunderlich durcheinander. Da trifft man auf die kraftgenialischen Züge der Marlowe und Webster, einen oft mächtigen Ausdruck der Leidenschaft, eine unerschrockene rücksichtslose Charakteristik. Aber das sind reine Buchphantasien, möchte ich sagen. Eine äußerliche Kraftmeierei treibt in den Tragödien ihr Wesen. Die Dichter besitzen nicht mehr das Verständnis für die großen und tiefen Ideen, aus denen die alte Kunst der echten Kraft hervorging. Sie wissen sie rein

künstlerisch nachzuempfinden, aber teilen nicht mehr ihr Innenleben. Das Ganze läßt uns kalt, weil wir nicht mehr den Herzschlag eines Menschen verspüren.

Wenn man die Franzosen bewunderte, so besaß man doch nichts von der wirklichen Eleganz, Delikatesse und „tendresse" der Herren und Damen am Hofe Ludwigs XIV. Gerade, was man in den Pariser Salons am meisten verpönte, suchte die englische Litteratur: den ganz rücksichtslosen brutalen und unverhüllten Ausdruck, die ungeschminkte naturalistische Darstellung. Man verstellte sich nicht und spielte nicht den Tugendhaften. Die große gesellschaftliche Heuchelei der Franzosen des 17. Jahrhunderts war noch etwas Unbekanntes. Man brüstete sich mit seiner Brutalität und mit seiner Sittenlosigkeit, und je unzweideutiger, je grober und deutlicher die Zote klang, desto höher glaubte man zu stehen. Eine gewisse germanische plumpe Ehrlichkeit bleibt übrig. Die Herrschaft des französischen Klassicismus machte sich zunächst nur noch in den Äußerlichkeiten, in den Formen, in der dramatischen Komposition, in der neuen Versbildung und in ähnlichen Dingen geltend; innerlich lebt doch noch manches von dem Geist der nationalen naturalistischen Kunst fort, die Freude an der möglichst scharfen, lebendigen Wiedergabe der Wirklichkeit, nicht der Innen-, aber der Außenwelt. Das Lustspiel dieser Zeit giebt das ungeschminkteste Bild von den Sittenzuständen der Zeit. Es schildert das Treiben der Gesellschaft, der Lebemänner und der galanten Frauen mit der vollkommensten Offenheit, und es verherrlicht deren Treiben, deren Gewohnheiten und deren Anschauungen. Die Weiber sind Dirnen, die Männer Wüstlinge. Man darf von ihnen nichts von einem feineren Empfinden, von Moral und Menschenwürde oder irgend welchem geistigen Leben erwarten. Sie kennen nur den einen großen Phalluskultus. Alles ist grob und derb, — roh und von einem gewissen halbbarbarischen Charakter. Aber es mangelt den Dichtern nicht an künstlerischen Fähigkeiten, an Kraft der Wirklichkeitsdarstellung, an geschickter Komposition, an witziger Erfindung, an einer lebendig bewegten Wechselrede. **William Wycherley** (1640—1715), der derbste, der ungenierteste und unverhüllteste unter diesen Schriftstellern der Lebemannswelt, der elegantere **William Congreve** (1672?—1729) und **George Farquhar** (1678 bis 1707) waren es vor allem, die das Theater zu einer Art Bordell machten. Aber nur ein Theater, das ein Bordell war, besaß für die Gesellschaft der Restaurationszeit genug Anziehungskraft. Erst mit dem Sturz der Stuarts und der Erhebung Wilhelms von Oranien auf den Thron von England gelangte der strengere und ehrbarere Geist der bürgerlichen Gesellschaft von neuem allmählich zur Herrschaft. 1698 erschien **Jeremy Colliers** heftige Anklageschrift gegen die Unsittlichkeit und Gemeinheit der englischen Bühne und brach einem neuen Lustspiel, dem moralischen Lustspiel Bahn, wie es den neuen Zeitstimmungen entsprach.

Die niederländische Poesie.

Das 17. Jahrhundert ist die Zeit der großen Blüte des Volkes der Niederländer. Es erntete die Früchte des gewaltigen Unabhängigkeitskampfes, den es im 16. Jahrhundert gegen den damals mächtigsten Herrscher von Europa, den spanischen Philipp II. und gegen Alba's Soldaten ausgefochten hatte. An politischer Macht, an Ansehen und Einfluß, sowie an innerer Kraft wetteiferte es jetzt mit Frankreich und England, mit denen es obenan im Rate der Nationen saß. Frühzeitiger als im übrigen Deutschland hatte sich in den niederländischen Teilen der bürgerliche Stand zur Geltung zu bringen gewußt, und der Geist des ausdauernd-geduldigen, arbeitsam-sparsamen, handel- und gewerbetreibenden Bürgertums war es denn auch, der in dem Freiheitskriege triumphierte, den Niederländern ihre Unabhängigkeit eroberte, eine Republik, diese eigentliche Staatsform des bürgerlichen Patriciertums, errichtete und nun in der Zeit der reichsten Entfaltung aller Kräfte die Macht in Händen hielt. Hier lebte in voller Ungebrochenheit der Geist weiter, der im alten Augsburg, im Hans Sachs'schen Nürnberg geherrscht hatte, und hielt das Wesen der bürgerlichen Kultur aufrecht, als diese in Deutschland aufs tiefste zerfiel und fast überall in Europa eine absolutistisch-höfische Litteratur aufkam. Der Heringsfang und die Kunst des Heringspökelns hatte den Reichtum der Holländer begründet und war die erste Ursache jenes großartigen Wohlstandes gewesen, der jetzt das Land befähigt hatte, einem Philipp II. Widerstand zu leisten, und immer mehr angewachsen, im 17. Jahrhundert das Staunen aller Fremden wachrief.

Die Wissenschaften standen im höchsten Ansehen und in vollkommenster Blüte. Seit den ersten Anfängen des Humanismus waren, wie wir schon gesehen, die Niederlande eine der ersten Pflegestätten der klassischen Studien gewesen. Der Ruhm eines Erasmus von Rotterdam überstrahlte das gesamte Abendland. Als Prinz Wilhelm I. der Stadt Leyden zum Dank für ihren im Unabhängigkeitskrieg bewiesenen Heroismus die Wahl zwischen mehrjähriger Steuerfreiheit und der Gründung einer Hochschule stellte, zog sie das letztere vor. Und die Universität Leyden, 1575 gegründet, war bald zu einem Mittelpunkt für die humanistische Wissenschaft geworden und zog Gelehrte und Studenten aus aller Herren Ländern an sich. Bald folgten auch die übrigen Provinzen wetteifernd in der Errichtung von Hochschulen nach. Zwei Jahrhunderte lang stand die altklassische Philologie der Holländer obenan. Und Namen leuchten uns entgegen wie die eines Justus Lipsius, eines Scaliger, Gerh. Jo. Vossius (1577—1649), Daniel Heinsius (1580 bis 1655), des großen Staatsrechtslehrers Hugo Grotius und zahlreicher anderer. Die Philosophie aber schuf durch den Geist Spinoza's unvergängliche Werke.

Die Kunst der Malerei erhob sich zu einer seltenen Höhe. Eine echt germanische eigenartige Kunst, die auf einer ganz anderen Grundlage aufbaute als die italienische, in der Darstellung des Intimen, Häuslichen, im vollkommensten Realismus glänzte, blühte empor, und die Werke eines Rubens und Rembrandt, eines Teniers, eines Dow, eines Wouverman, eines Potter müssen uns die deutsche Malerei ersetzen, die nach den Tagen der Dürer und Holbein in der Zeit der Auflösung des Reiches keine Triebe mehr ansetzte.

Das 17. Jahrhundert sehen auch die Holländer für das Jahrhundert ihrer größten Poeten an. Damals, so scheint es ihnen, brachte die niederländische Dichtung ihr Bestes und Bleibendstes hervor. Politische und soziale Verhältnisse hatten im Mittelalter eine schärfere Trennung der niederländischen und deutschen Sprache herbeigeführt und damit Anlaß zur Bildung einer eigenen Litteratur gegeben, die in der althochdeutschen Zeit mit der unseren noch aufs innigste zusammenhing. Ursachen davon waren das Übergewicht des Franzosentums in den westlichsten deutschen Provinzen und die frühzeitige Heranbildung eines Mittelstandes, während weiterhin nach Osten noch ganz die ritterliche Kultur herrschte. Hier war die Pflege der Dichtkunst noch vornehmlich auf die aristokratische Welt beschränkt, indes in den niederländischen Gebieten die Träger der Poesie schon so gut wie ausschließlich aus den bürgerlichen Kreisen hervorgingen. Diese hielten an ihrer volkstümlichen mundartigen Sprechweise fest, als sich in der ritterlichen Gesellschaft eine allgemeine deutsche, die dialektischen Verschiedenheiten ausmerzende Hofsprache ausbreitete und die Kunstlitteratur eroberte. Sieht man jedoch von Willems Reinaertdichtung*) ab, so hat die mittelalterlich-niederländische Poesie nichts hervorgebracht, das hier nennenswert wäre: Übersetzungen und Bearbeitungen vornehmlich der altfranzösischen Epen des Karolingischen Sagenkreises, von Artus und den Artusrittern, Reimchroniken, Fabliaux, die man hier „Sproke“ nannte, — und „Börde“, wenn sie einen volkstümlich-derberen Charakter trugen. Der Name eines Dirk Potter (gest. 1428) vertritt am glänzendsten die Litteratur des späten Mittelalters, die durch den „Roman von der Rose“ und die Schöpfungen der drei großen Italiener, Chaucers u. a. gekennzeichnet ist. An Boccaccio und Ovid sich anlehnend gab er in seinem „Minneloop“ eine Sammlung poetischer Erzählungen von der erlaubten und unerlaubten Liebe. Das Drama fand natürlich auch bei den Niederländern Pflege. Mysterien und Moralitäten, einige weltliche Schauspiele von abenteuerlich-romanhaftem Inhalt und romanhafter Form, die sogenannten abelen, dann volkstümliche ungenierte Possen und Schwänke — sotternie — machen den Bestand dieser Litteratur aus. Ähnlich wie in Frankreich die confrérien, so bestanden auch hier gleich den Zünften organisierte Gesellschaften, die

*) Siehe Band I, Seite 813.

noch vornehmlich die Aufführung von Passionsspielen bezweckten. Aus diesen gingen im 15. Jahrhundert die „Kammern der Rhetorik“ hervor, Vereine, ähnlich den italienischen Akademien und unseren Meistersängergilden, welche sich die Pflege der Dichtung angelegen sein ließen, was sie eben unter Dichtung verstanden. Die Mitglieder dieser Gesellschaften, die Rederijkers, huldigten denselben ästhetischen Anschauungen, wie unsere damaligen kleinbürgerlichen handwerkerlichen Poeten und hielten den Künstler für um so größer, je rascher er Reime zusammenzustoppeln wußte. Der hohlste und mechanischste Formalismus herrschte, jene verzerrte, künstliche, trockene Formspielerei, die sich unnütz alle möglichen Schwierigkeiten in den Weg legte. So reimt in einem dieser Gedichte jedes Wort eines Verses auf jedes Wort eines anderen. Der Inhalt war dafür, wie es nicht anders sein konnte, um so platter und nichtssagender und hatte mit einem künstlerischen Anschauungsvermögen nichts zu thun. In zahlreichen Städten gab es derartige Kammern, von denen jede einen kostbaren Namen sich beigelegt hatte: die zu Ypern nannte sich „Alpha und Omega“, die 1400 zu Antwerpen gegründete „die Violieren“ (Levkojen), die Brüsseler (seit 1401) hieß „das Buch“. Den größten Ruhm erwarb sich in der späteren Zeit die 1517 gestiftete Amsterdam'sche Kammer „de Eglentier“ (der Rosenstrauch), die auf ihrem Wappenbild den Spruch „In Liebe blühend“ trug. Man veranstaltete dramatische Aufführungen, große Festumzüge und glänzende Sängerwettkriege, die sogenannten „Landjuwelen“, Juwelen wegen der ausgesetzten kostbaren Preise, Feste, die alles in allem an unsere heutigen Gesangs-, Turn- und Schützenfeste erinnern. Die Poesie der Rederijkers blühte von 1450—1600, und es fehlt ihr nicht an zahlreichen Dichternamen und noch zahlloseren Erzeugnissen. Aber es war, wie gesagt, künstlerisch wertloses Zeug, was da zusammenkam. Trotz dieser Unfruchtbarkeit in schöpferischer Hinsicht erwarben sich die Kammern der Rhetorik, denen auch Fürsten und andere große Herren angehörten, reiche Verdienste um die Pflege der Bildung und aller höheren Kulturarbeit. Die aufgeklärtesten, die tüchtigsten und besten Männer des Volkes fanden sich in ihnen zusammen. In den Kreisen der Rederijkers trafen die Ideen der Reformation auf den bestvorbereiteten Boden, und die Kammern der Rhetorik waren die Seele des nationalen Widerstandes gegen die Heere Philipps II. und Alba's, der auch eine kraftvolle Kampfeslyrik, „die Geusenlieder“, erzeugte.

Der Widerstand ging vornehmlich von den nordischen Provinzen aus. Ihnen gelang es, das fremde Joch abzuschütteln, während die südlichen, die vlämischen Gebiete in den alten Verhältnissen weiter verblieben. Um der Religion, um der Freiheit willen siedelten deshalb viele der angesehensten, der tüchtigsten und besten Männer und Familien, zahlreiche Gelehrte und Künstler, von Flandern nach Holland. Und waren bisher die südlichen

Provinzen mit Antwerpen, Brügge, Gent die eigentlichen Kulturcentren, die Heimstätten von Kunst und Wissenschaft gewesen, so rissen jetzt die großartig aufblühenden, nordischen Städte die geistige Führung an sich. Auch die Poesie nahm einen mächtigen Aufschwung und einen neuen Charakter an.

Viel bedeutet freilich diese klassische Poesie der Niederländer nicht. Sie konnte sich hoch über die der Rederijkers erheben und blieb doch in den niederen Luftschichten stecken. Je mehr dieses Volk im Gebiete der Malerei erreichte, desto weniger in dem der Dichtung. Gerade umgekehrt wie das englische Volk, welches sich so großen Ruhm durch seine Dichtung erwarb und unfruchtbar in den bildenden Künsten blieb. Schon in früher Zeit waren die Niederländer eine Nation von Kleinbürgern, Handwerkern, Händlern und Kaufleuten. Und frühzeitig gelangte daher auch ein kleinbürgerlicher, kaufmännischer Geist zur Herrschaft und bestimmte den Charakter des Volkes. Wir haben bereits gesehen, wie das Aufkommen der bürgerlichen Elemente im 14. und 15. Jahrhundert das ganze geistige Wesen der abendländischen Nationen umformte. Das mußte vor allem bei den Niederländern der Fall sein, die eigentlich von alters her nur einen einzigen Stand, den bürgerlichen Stand, bildeten. Das Nüchterne, Prosaische, Rein-Praktische und auf die nächsten Zwecke des Gelderwerbs Gerichtete, kurz und gut, das Philiströse gewann hier völlig die Oberhand. Man gewöhnte sich daran, jedes Ding nur unter dem Gesichtspunkte des Nützlichen aufzufassen, in seinem Werte für das nächste, unmittelbarste und alltägliche, vorwiegend materielle Leben. Der Zwang, immer und immer zu rechnen, Vorsicht zu üben, zu feilschen und zu handeln, verengerte das Denken und Empfinden. Starke Gefühle, große Leidenschaften konnten in dieser Welt nicht gedeihen. Die Eigenart, die bei dem Aufkommen der bürgerlichen Litteratur von vornherein und am deutlichsten sich geltend macht und bis auf den heutigen Tag ihr geblieben ist, tritt am reinsten in der Poesie der Niederländer hervor. Auch die Dichtung soll ein praktisches Ding sein. Man will aus ihr etwas lernen; sie soll wie die Wissenschaft dem alltäglichen Leben nützen, soll bessern und belehren, eine didaktische, tendenziöse und moralische Natur vor allem anderen hervorkehren. Jonkbloet, der feinste und ehrlichste Beurteiler seiner heimatlichen, der niederländischen Poesie, hebt mit Recht hervor, was man von jeder eigentlichen und echten philister-bürgerlichen Litteratur sagen kann: „sie hat niemals für ideale Darstellungen geschwärmt“. Sie kennt nicht den rechten Sinn für das Erhabene und Große, — für die Macht der Ideen. Die Kunst des Klein- und Alltäglichkeitsrealismus, die mit dem Emporgehen des bürgerlichen Standes in den europäischen Litteraturen zum Durchbruch gelangte, ist auch die echte und rechte holländische Kunst. Mit was für köstlichen Meisterstücken hat uns da nicht die Malerei dieses Volkes beschenkt.

Der Niederländer besitzt den rechten Scharfblick für das Nahe und Nächste, die innige Liebe zum Häuslich-Traulichen und Intimen, Gemütlichkeit und einen großen Schatz naiver und ursprünglicher Komik, welche dem Humor sehr nahe steht. Schade nur, daß die klassische Poesie gerade dieses Können nicht ausbildete, sich so ungeheuer über sich selbst und ihre Fähigkeiten täuschte und es der Malerei überließ, das wahrhaft nationale Wesen zu entdecken und zu verkörpern.

Es lag im Wesen des Bürgertums, in der Art seiner Arbeit, daß es sich zu großen Verbänden zusammenthat, Zünfte und Gilden bildete. Nur ein gemeinsames und geschlossenes Vorgehen verbürgte den Erfolg. Auch in der Kunst glaubte man alles durch Vereinigungen zu erreichen. Und so blühte denn auch in den Niederlanden das Vereinsdichten vor allem anderen. Eigentlich gab es dort nur ein Vereinsdichten und außerhalb der Kammern der Rhetorik keine Poesie. Das 17. Jahrhundert hielt noch immer an den alten Überlieferungen fest. Aber solche Zunftkunst förderte nichts weniger als die Selbständigkeit, die Persönlichkeit und das Ich, welche für das ästhetische Schaffen so über alles wichtig sind.

Bis in die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts beherrschte der Geist der spätmittelalterlichen Poesie, durch die Schöpfungen der Rederijker vertreten, die niederländische Litteratur, wie er die deutsche beherrschte. Verhältnismäßig spät kommt auch hier der neue Charakter der Renaissancedichtung zum Durchbruch. Diese neue Poesie erblühte am Baum des Humanismus und der klassischen Philologie, welche in den Niederlanden zu so großem Ansehen und zu einer das ganze geistige Leben beherrschenden Macht gelangt waren. Und gerade dieser Glanz der humanistischen Wissenschaft, der wie überall, zuerst das ästhetische Empfinden befruchtete und weckte, ließ auch wieder die Dichtkunst verkümmern und verdorren. Die Gräcisten und Latinisten, für welche die antike Poesie das Anfang und Ende alles Heiles ausmachte, beherrschten das Urteil und bestimmten den Geschmack. Die Künstler richteten sich ängstlich nach den Weisungen dieser Stubengelehrten und ließen sich von ihnen vorschreiben, wie man ein Drama aufbauen, wie und was man schreiben müsse. Sie wagten keinen Schritt zu thun, der von diesen nicht gebilligt wurde; rings sahen sie sich von Büchern umstellt und hatten nicht den geringsten Ausblick auf die Natur. Die tiefe Geringschätzung, mit welcher der echte Humanist auf das ungebildete Volk und alles Volkstümliche herabsah, ward auch zu einer Eigenschaft der Dichter. Kurz und gut, es kam so gut wie ausschließlich jene frostig-akademische, sklavisch der Antike nachfolgende Poesie auf, wie sie vornehmlich die Neulateiner pflegten. Der Form- und Regelzwang der Rederijker hatte seit zwei Jahrhunderten allen freieren Aufschwung unmöglich gemacht, -- aber man kam nur unter einen neuen Schul- und Regelzwang. An der Bewunderung und nur allzu peinlichen Nachahmung des schlechtesten aller

Dramen, des Seneca'schen, mußte das niederländische rettungslos zu Grunde gehen. Dieses besitzt alle Schwächen und Nachteile der klassischen Tragödie der Franzosen, und nur sehr wenig von deren Vorzügen. Der phlegmatisch-behäbige Holländer hat sogar nichts von der gallischen Leichtigkeit und Beweglichkeit. Er versteht daher nicht wie die Corneille und Racine thea-



Pieter Corneliszoon Hooft.
Nach einem Stich von J. Houbraken nach dem Gemälde von Mierevelt.

tralisch zu wirken, zu spannen, zu erregen und dramatisch aufzubauen. Die Kompositionskunst steckt bei Vondel noch in den Kinderschuhen, ebenso wie die Charakteristik. Sein Drama ist ein loses Gewebe von äußeren Handlungen, die zumeist noch erzählt und schlecht verknüpft und motiviert werden. Es bleibt auf einer rohen Entwickelungsstufe stehen, die mitteninne zwischen dem neulateinischen Drama des 16. Jahrhunderts und dem

Corneille's liegt. Die Schwung-, Leidenschafts- und Phantasielosigkeit des Nationalcharakters, die geringe Entwickelung des Sinnes für äußerliche formale, griechische Schönheitsreize, die auch in der Malerei hervortritt, mußte sich rächen, wenn die Dichtung, ihr innerstes Wesen vollkommen verkennend, so wie sie es zumeist that, statt einer realistischen, eine rein idealistische Darstellung anstrebte, aufs Hochtragische sich warf und die glatte Schönheitsform der Antike zum Muster nahm. Die Leidenschaft wird da zur Roheit und Brutalität, das Schauerlich-Scheusälige und Gräßliche gilt, wie bei Seneca, für das Erhabene, das Pathos sinkt auf der einen Seite zur unfreiwillig-komischen Plattheit und Nüchternheit, ins spießbürgerliche Prosaische herab und fällt auf der anderen Seite ins Kreischende, Schwulstige und Bombastisch-Übertriebene. Selbst bei Vondel findet man zahllose solcher Stellen:

„Der Alabaster fleischig, rund,
Des weißen Busens; süßer Bronnen!
Gleich Schafmilch, die zu Käs' geronnen ...."

„... Seid ihr Krieger, zieht die Schwänze
Nicht erschreckt wie Hunde ein ..."

„.. Mir scheint, daß wie Mücken
Ihr um die Kerzen fliegt. Das Feuer wird euch rücken
Die Flügel von dem Leib. Ich rat' euch, rat' euch, blast,
Eh' ihr das heiße Muß verschlinget voller Hast .."

Der reiche Amsterdamer Kaufherr **Römer Visscher** (1547—1620), Mitglied der Kammer „In Liebe blühend", welcher sich bemühte, der holländische Martial zu werden, und der ihm befreundete Hendrik Laurensz **Spieghel** (1549—1612), der große Reiniger der Sprache, leiteten die Litteratur ihrer Heimat aus dem alten Rederijkerwesen in die neue antikisierende Richtung hinein. Römer Visschers Töchter, die feingebildete, in Künsten und Wissenschaften wohl bewanderte **Anna** (1584—1651) und die noch talentbegabtere **Marie Tesselschade** (1594—1649), durch Geist und liebenswürdige Sitten gleich ausgezeichnet, spielten hier eine Rolle, wie unten in Italien eine Vittoria Colonna. Zu der großen Zahl ihrer Verehrer gehörte auch der Dichter und Geschichtsschreiber **Pieter Corneliszoon Hooft**, der erste der drei Poeten der klassischen Zeit (1581—1647), der als Trost von Muiden das behagliche und epikureische Leben eines vornehmen Künstlers und Gelehrten führte, der zugleich ein grand seigneur war. Sein Haus gab den Sammelplatz für die gesamte damalige Aristokratie des Geistes ab, und er selbst bildete den Mittelpunkt des „Muidener Kreises", der in der niederländischen Litteratur in so hellem Ruhmeslichte erglänzt. Reisen in Italien, Frankreich und Deutschland verdarben ihm den Geschmack

an den Reimereien der Rederijker. Er hatte den Italienern das Geheimnis der Form abgelauscht und gab seinen Landsleuten wohllautende, klingende



Joost van den Vondel.
Nach dem Leben gezeichnet von C. de Visscher. Stich von Justus Danckers.

Verse von ungezwungener Wortstellung, von gefälligem und leichtem Rhythmus und kunstvoller in den Reimen zu kosten, wie sie sie bis dahin noch nicht kennen gelernt hatten. Und in der neuen gefälligen Form eine

gefällige Liebespoesie. Er verpflanzte das italienische Schäferdrama auf holländischen Boden und schrieb antikisierende Dramen, darunter auch ein Lustspiel, der „Aulularia“ des Plautus nachgebildet. Die englischen Komödianten, die wir früher in Deutschland kennen gelernt haben, machten auch in den Niederlanden Aufsehen, und der zu früh verstorbene G. A. Brederoo (1585—1618) steht als Führer an der Spitze einer Schule, welche den gelehrten und antikisierenden Bestrebungen entgegenarbeitete und das Schauspiel in englischem und spanischem Geschmack auf die holländische Bühne verpflanzte. Auch dabei kam bei dem Mangel an tragischem Empfinden wenig heraus. Man gab nur die leeren Äußerlichkeiten, aber drang nicht in das Innere des Geistes hervor. Und am nächsten kommt uns Brederoo noch mit seinen volkstümlichen Possenscenen, seinen Schwänken und Lustspielen, in denen er auch eine hübsche Fähigkeit zu anschaulicher, komischer Charakteristik an den Tag legt. Samuel Coster (1580—1650) sucht sein Heil bald in der Richtung Hoofts, bald in der Brederoo's, doch entschied Joost van den Vondel, am 17. November 1587 zu Köln geboren und am 5. Februar 1679 gestorben, den Sieg der antikisierenden Schule. Ein unruhiger, streitbarer Geist, ganz verschieden von dem epikureisch-behaglichen Hooft, stellt er auch seine Poesie in den Dienst der Tageskämpfe. Die Erbitterung über die Unduldsamkeit der herrschenden, protestantischen Orthodoxie treibt seine im Grunde liberale Natur der katholischen Kirche in die Arme, zu deren begeistertem Sänger er wird. Bei allem Holländisch-Prosaischen und Trockenen, das er nicht los werden kann, ist er doch ein echter Poet, kein großer, kein genialer, doch ein wirklicher Dichter. Und das ist für die niederländische Litteratur schon sehr viel. Das Wesentliche seiner Begabung liegt im Lyrischen eingeschlossen, und er weiß uns warm zu machen, zu ergreifen, wenn er seine deutsche Seele entdeckt und im einfach Gefühlvollen, im schlicht Natürlichen und Häuslichen einkehrt. Da gelingt ihm sogar, dann und wann etwas wirklich Hübsches zu schaffen, wie die Perle seiner Lieder, das Gedicht auf den Tod seines Söhnchens Konstantin:

„Konstantinchen, Cherubinchen,
Seraphinchen, den ich seh'
Hoch erhoben, Du lachst droben
über Erdenlust und Weh:

Mutter, weine nicht um meine
Arme, kleine Kinderleiche,
Oben leb' ich, oben schweb' ich
Engelein im Himmelreiche.

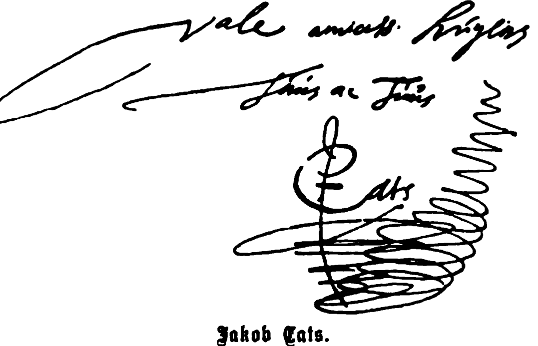
Und ich blinke und ich winke,
Ich versinke in das Heil
Jener Seelen, die erwählen
Gott des Vaters ewig Teil.

Lerne wallen unter Lallen
Zu den Hallen, die verklärt
Ird'schem Staube nicht zum Raube,
Mir ist Ewigkeit beschert . . .“

Aber Vondel täuschte sich auch am schwersten über sein Können, als er sich ganz gegen sein inneres Wesen, dem alle dramatischen Fähigkeiten mangelten, mit fast ausschließlicher Vorliebe dem Dramatischen zuwandte. Auf seine Werke trifft alles zu, was oben von dem niederländischen Schauspiel im allgemeinen gesagt ist. Nur um ihrer Chorgesänge, um ihrer

lyriſchen Partien willen ſind ſie für uns heute noch lesbar. Den rechten dramatiſch-theatraliſchen Inſtinkt beſaß um ſo mehr der Amſterdamer Glaſermeiſter Jan Voß (1620 bis 1667). Er wußte, warum das Vondel'ſche Drama von den Gelehrten wohl hochbewundert, aber von dem Volke im Theater mit gelangweilten Mienen angehört wurde. Statt der Erzählung der Begebenheiten brachte er wie das engliſche und ſpaniſche Drama die Handlungen ſelbſt auf die Bühne und erzielte dadurch mit ſeinem Titus Andronicus, der aller Wahrſcheinlichkeit nach dem Shakeſpeare'ſchen Drama nachgebildet iſt, einen ungeheuren Erfolg. Schon die Wahl dieſes Stoffes läßt erraten, was das Voß'ſche Schauſpiel über-





Jakob Cats.
Nach einem Stich von M. Natalis nach dem Gemälde von Duborbieu.

haupt vorstellt: ein von Blut und Mord triefendes Schauer- und Greueldrama bewährtester Art.

An der Spitze der zu Dordrecht blühenden Dichterschule stand Jakob Cats (1577—1660), „Vater Cats", wie man ihn im alten Holland nannte, lange Zeit der angesehenste und volkstümlichste Poet der Niederlande, über dessen Talent heutzutage allerdings auch viele Landsleute den Kopf schütteln. Ein entsetzlicher nüchterner Reimer, der die Verse zu Tausenden ableierte und der sich der ästhetischen Kritik ganz und gar entzieht. Man muß ihn völkerpsychologisch und kulturhistorisch zu verstehen suchen. Die ganze Enge und Dumpfheit der altholländischen Kaufmanns-Philisterwelt spiegelt sich in seinen moralisierenden Gedichten zum Nutzen und zur Belehrung wieder, ihre fade Religiosität und Tugendboldigkeit, sowie ihre fade Sinnlichkeit und Frivolität, ihr Schachergeist oder praktische Geschäftsklugheit, wie man's nennen will, die abgestandene Biederkeit und vollkommene Geschmacklosigkeit, der höchste Mangel an Verständnis für alles Frohe, Freie und Schöne.

Constantin Huygens (1596—1687), der Vater des großen Mathematikers Christian Huygens, schilderte und beschrieb die Natur und die Landschaft seines Vaterlandes, Reinier Anslo (geb. 1622 oder 1626, gest. 1669), Joannes Antonides (1647—1684), ein reicher begabtes dichterisches Talent, und andere traten in die Fußstapfen Vondels. Antonides kämpfte einen zähen, doch erfolglosen Kampf gegen Andries Pels und gegen die von ihm begründete Amsterdamer Kunstgesellschaft „Nil volentibus arduum", welche die niederländischen Litteraten der Herrschaft des französischen Geschmacks unterwarfen und den Ruhm Boileau's und des klassicistischen Dramas der Franzosen verkündeten.





Die deutsche Litteratur des 17. Jahrhunderts.

Der Aufgang der Renaissancepoesie in Deutschland und der Fortschritt in der Entwickelung der deutschen Kunst. Ihre rein formalistische Entwickelung. Der Tiefstand der deutschen Kultur und die Ursachen des Mangels einer geistigen Entwickelung der Kunst. Charakter der Poesie dieses Zeitalters. Die formalen Bestrebungen. Die Sprachgesellschaften. Harsdörffer und die Pegnitzschäfer. Die gelehrte Richtung. Martin Opitz und der Sieg des französisch-holländischen Geschmacks. Das Buch von der deutschen Poeterey. Paul Fleming. Der Königsberger Dichterkreis und Simon Dach. Die geistliche Lyrik. Friedrich Spee. Angelus Silesius. Paul Gerhardt. Andreas Gryphius und die Anfänge des neuen deutschen Dramas. Die Satiriker: Lauremberg, Logau, Moscherosch, Schupp, Abraham a Santa Clara. Der Helden- und Liebesroman. Der Marinismus in Deutschland und die Schwulst- und Bombastpoesie. Hofmannswaldau. Lohenstein. Der Lohenstein'sche Roman. Anselm von Ziegler und Kliphausen. Der realistische Roman. Christoffel von Grimmelshausen und der „Simplicissimus“. Die Gegner der Schlesier und die Nüchternheitslitteratur. Die Anfänge der Herrschaft des französischen Klassicismus. Wernicke. Die Hofpoeten. Die bürgerlich volkstümliche Richtung und die sächsische Schule. Christian Weise. Der „Schelmuffsky“. Das Theater. Das höfische Theater. Die Oper. Das Volkstheater. Magister Velthen.



Im Jahrhundert der Reformation hatte die Poesie in Deutschland nur eine untergeordnete Rolle gespielt. Niemand träumte damals bei uns die Träume einer Künstlerseele, als in den Religionskämpfen das Alte über den Haufen gestürzt wurde. Spät erst, weit später als in den übrigen Ländern, fallen die ersten Strahlen der neu emporgestiegenen Kunst der Renaissance auch nach uns herüber. Gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts verspürt der Deutsche einen Hauch ihres Geistes. Fischart kommt als ihr erster Bahnbrecher, fremde Dichtungen wandern in Übersetzungen über die Grenzen, die englischen Komödianten erzählen von ihr. Man darf hoffen und erwartungsvoll in die Zukunft blicken. Denn aneignen mußte die deutsche Poesie sich die ungeheuren Schätze, welche die letzte Vergangenheit entdeckt hatte. Und in der That geht es aufwärts. Als Dichtung, als Kunsterzeugnis steht die Poesie des 17. Jahrhunderts über der des 16., mag man auch sonst noch so viel an ihr auszusetzen haben. Wie ein Bann ist es von den Seelen gefallen. Ohne Frage, diese neuen Männer wissen ästhetisch zu empfinden und zu schauen, ganz anders als ihre Vorgänger. Man hat verstanden, was es heißt, der Kunst

schlechthin um ihrer selber willen dienen. Man reißt sie von dem Gängelbande los, an dem sie noch Luther halten wollte. Für Deutschland beginnt die Renaissancepoesie erst jetzt, jetzt erst fängt sie, fängt das rein ästhetische Empfinden an, zu einem sicheren Besitztum zu werden. Die ersten drei Jahrzehnte des Jahrhunderts umschließen die Zeit der glücklichsten Entwickelung. Da scheint alles fast nach einer Blüte hinzudrängen. Das Geschlecht reift heran, dem die echtesten, die innerlichsten und tiefsten Poeten angehören. Dann aber machen sich die unseligen Folgen des dreißigjährigen Krieges deutlich geltend. Auch die Poesie verfällt der allgemeinen Verwilderung. Inmitten der Wüste, welche dieser Krieg schafft, welken und vergehen die jungen Anpflanzungen der Kunst. Die deutsche Kultur sinkt so tief, daß nur hier und da noch ein spärliches Flämmchen höherer Bildung weiterglüht. Die herrschende Litteraturgeschichtsauffassung nennt das 17. Jahrhundert die Zeit des tiefsten Verfalls der deutschen Dichtung. Sie glaubt an ein ewiges Auf und Ab, an eine Wellenbewegung, an einen steten Wechsel zwischen Steigen und Sinken, Blühen und Welken von Anfang an. Aber in Wahrheit kennt die deutsche Poesie, wie die Weltpoesie überhaupt nur eine ruhige und klare Höherentwickelung. Die bürgerlich-gelehrte Poesie des späten Mittelalters stellt eine künstlerisch vollkommenere Schöpfung vor als die Poesie der ritterlichen Gesellschaft. Nicht die Poesie verfiel im 14. Jahrhundert, sondern nur die ritterliche Poesie welkte ab, aber an die Stelle der abgestorbenen Blüte drängte eine neue hervor, von höherer Organisation und von feineren Formen. So zeigt auch die Dichtung dieses 17. Jahrhunderts eine Entwickelung über die des 16. hinaus ebenso deutlich, wie sich die allgemeine europäische Renaissancepoesie über die Kunst Dante's, Petrarca's und Boccaccio's erhebt. In Deutschland vollzieht sich diese Entwickelung leider nur unter den denkbar ungünstigsten Umständen, auf dem Boden eines allgemeinen Tiefstandes der deutschen Kultur, als der Charakter des deutschen Volkes fast ganz entwurzelt wurde und aufs tiefste erkrankte. In dem Elend des dreißigjährigen Krieges, unter der Herrschaft des Fürstenabsolutismus in diesem und dem folgenden Jahrhundert brach der alte echt germanische Selbstherrengeist, um sich bis auf den heutigen Tag noch nicht völlig wieder zu erholen, und der Bedientensinn und die Polizeiseligkeit ergriffen die Volksseele. Trotz der Versumpfung des geistigen Lebens entwickelte sich jedoch eine neue höhere Poesie, nur bleibt die Entwickelung eine rein künstlerische, formale und technische, nicht ist sie auch eine geistige, ideelle und innerliche. Die Kunst hat etwas Idiotisches an sich. Der Körper wächst und gedeiht, Geist und Seele bleiben dumpf und kindisch. Es fehlt deshalb fast ganz an selbstschöpferischer neuer Thätigkeit, und alles bleibt in mechanischer Nachahmung stecken.

Von Anfang an lagen in Deutschland die Verhältnisse so, daß sich die Dichtung nur kümmerlich entwickeln konnte. Alles stand der Aus-

breitung einer ästhetischen Kultur, der Ausbildung des Geschmacks und des künstlerischen Verständnisses hindernd im Wege. Zunächst einmal war die Renaissancepoesie bei uns zu spät gekommen. Als sie erschien, hatte der Geist der europäischen Menschheit bereits jene tiefe Umformung durchgemacht, welche die Kultur des 17. von der des 16. Jahrhunderts unterscheidet. Man empfand und schaute nicht mehr so lebendig künstlerisch wie früher. Man stand nicht mehr mit der Natur und mit allen sinnlichen Erscheinungen in innigen Beziehungen. Man hatte bereits zu den Büchern seine Zuflucht genommen. Das Ich war gebrochen, und statt auf sich selbst, ward der Dichter auf Formeln und Regeln verwiesen. Sollte die Renaissancepoesie in dem jungen, noch unausgenutzten Boden der deutschen Kultur zu neuer Blüte gelangen, so mußte man bei uns leben, handeln, denken, träumen, fühlen und wollen, wie die Kinder der Renaissance geträumt und gedacht hatten. Aber man besaß kaum noch etwas von deren innerlichem Wesen. Versiegt waren die Nahrungsquellen, von denen jene Poesie gelebt hatte, und nach denen sie geworden war. Die Deutschen setzen sich zu Tisch, nachdem die Mahlzeit zu Ende. Sie finden die zerbrochenen, leeren Nußschalen und halten sie für eine verdauliche Speise. Es haftet in dieser Zeit der deutschen Kunstbildung nicht etwas Überreifes, Überverfeinert-Raffiniertes und Greisenhaftes an, wie dem Marinismus und Gongorismus, nicht die erfahrene Sicherheit und Selbstgewißheit, die der französische Klassicismus zur Schau trägt: vielmehr ein Charakter jugendlicher Unreife und Unfertigkeit, sowie der vollkommensten Schülerhaftigkeit. Diese guten deutschen Jungen haben noch nichts selbständig durchdacht. Mit gläubigem Staunen blicken sie zu ihren Lehrern empor und hangen voller Bewunderung an deren Mund. Sie schwören auf jedes ihrer Worte. Sie haben einstweilen nur auswendig gelernt, und noch mangelt es ihnen an aller Kritik. Sie glauben schlicht und recht an die absolute Giltigkeit einer in der Schule erlernten ästhetischen Weisheit, so wie etwa unsere Alltags- und Philisterästhetik, die, mit irgend einem Citat bewaffnet, dem Künstler ganz genau vorschreibt, was er machen soll, und wie er etwas machen soll. In Schubladen liegt alles wohlgeordnet vor; man braucht nur eine von ihnen aufzuziehen, ein Zettelchen herauszunehmen und das darauf befindliche Sprüchlein abzubeten und hat das unfehlbare Rezept in der Hand, um ein schönes Gedicht herstellen zu können. Wie Schüler, die eben die Schulbank verlassen haben und uns nun mit altklugem Gesicht, fromm überzeugt, alles zu wissen, die eben gelernte Weisheit hersagen, wie junge Pedanten erscheinen uns diese deutschen Dichter des 17. Jahrhunderts. Die ganze Poesie atmet Stubenluft, und Trockenheit und Nüchternheit liegen über ihr. Der Geist kriecht im Staube. Er hat noch nicht die Wonnen der Selbständigkeit gekostet, des eigenen Erlebens und Forschens. Es fehlt der Dichtung an Wärme,

Innerlichkeit und Begeisterung. Sie steht auf der frühen Entwickelungsstufe, da es noch erst gilt, die handwerksmäßigen Geschicklichkeiten sich anzueignen, daß man zwei Reime zusammenbringen und ohne allzuviel Mühe einen Vers zurechtzuzimmern versteht. Das Formalistische steht bei ihr voran; doch ein Lehrlingsformalismus, nicht ein Formalismus der Überfeinen, der raffinierten Atelierkünstler.

Die jugendliche Unselbständigkeit und der Mangel an Innenwelt, an reichen eigenen Erlebnissen lassen die deutsche Kunst jeder litterarischen Mode des Auslandes nachlaufen. Es fehlt ihr an natürlicher Entwickelung, an innerlicher Einheit und an Geschlossenheit und daher an Stil. Noch beherrscht sie der Geist der Nachahmung. Kunterbunt geht es in ihr durcheinander, und ein ratloser Eklekticismus herrscht. All die mannigfachen Formen, in denen sich die europäische Dichtung seit 200 Jahren geoffenbart hat, paßt sie sich an; jede greift sie einmal auf und wirft sie auch gleich wieder beiseite, — die frühesten wie die spätesten Entwickelungsformen. Sie, die Jugendliche und Unfertige, verfällt der Nachahmung überreifer und überfertiger Litteraturen und nimmt aus ihnen allerhand Zersetzungselemente in sich auf. Für Italien war der Marinismus eine spätherbstliche Erscheinung. Er kam als Abschluß einer langen Entwickelung, nachdem man alle technischen Feinheiten und Geheimnisse sich angeeignet und alle Formenreize, alle ästhetischen Lebemannsgenüsse durchgekostet hatte. Zu was für einem Zerrbild mußte er jedoch in der Hand des deutschen Lehrlings werden, der noch mit den ersten Schwierigkeiten des Versemachens kämpfte, und dem das eigentliche Verständnis für solche Kunst abgehen mußte? Dieser konnte nur ein paar plumpe Äußerlichkeiten nachahmen, und das Raffinement verquickte sich mit der Roheit zu einem ungeheuerlichen Gebilde.

Im 17. Jahrhundert ist die Poesie bei uns noch eine Treibhauspflanze. Sie ist noch nicht mit dem ganzen Volksorganismus verwachsen und wurzelt nicht tiefer im geistigen Leben der ganzen Nation. Die Renaissancedichtung erscheint in Deutschland, kurz bevor dort alles in Zersetzung und Auflösung auseinanderfällt. Nur kurze Zeit liegt ein hellerer Sonnenglanz über dem deutschen Geistesleben ausgebreitet. Kepplers Name strahlt uns entgegen, Jakob Böhme versenkt sich in tiefsinnige Betrachtungen über die Natur Gottes, und zugleich auch regt es sich in den Wäldern der Poesie. Es ringt dort nach neuem Leben und Sein. Aber das Sonnenlicht löscht bald wieder aus. Deutschland nimmt länger keinen Anteil an der großen europäischen Kulturarbeit. Die Dichtung und alle höhere Kultur erblüht nur aus der Seele eines gesunden, freien und frohen Volkes, das dem schwersten und bittersten Kampf ums Leben enthoben ist. Alle diese Bedingungen trafen jedoch für Deutschland damals nicht zu. Politisch ohnmächtig ist es der Fremdherrschaft verfallen. Der Stolz auf sich selbst ist gebrochen, und man unterwirft sich ausländischen Sitten und Moden. Man

verachtet die Muttersprache und liebt es, seine Rede mit ausländischen Brocken auszustaffieren. Unaufhörliche Kriege voll ungeheurer Greuel verwüsten das Land. Die Deutschen stehen überall gegeneinander in Waffen. Not, Elend und bitterste Armut überall, und eine allgemeine Verrohung. In einigen Gelehrten- und höheren Adelskreisen pflegt man die Poesie in bescheidenem Umfange, und sie nimmt daher einen gelehrten und höfischen Charakter an, aber im Grunde fehlt es der Kunst an einer reicheren Zuhörerschaft. Weder in den Kreisen des Bürgertums, noch auch bei den Edelleuten oder bei den Höfen kann sie wirklich Wurzeln schlagen. Sie kann nicht aus einem reichen Kulturleben Nahrung schöpfen. Es fehlt ihr an Ideenleben, an mannigfachen und neuen Gedanken, an starken Gefühlen, an Vorstellungen, kurz an Innenleben, an dem Wesentlichsten alles künstlerischen Schaffens, und so bleibt sie in poetischen Schulübungen stecken, in einem äußeren pedantischen Formalismus, der die Versfüße an den Fingern abzählt. Die Litteratur muß nachahmen, da ihr die Kultur des eigenen Volkes keine Nahrung bietet, von der sie leben kann. Den Dichtern und Schriftstellern läßt sich aus dieser Nachahmung kein Vorwurf machen. Sie leiden unter den Sünden des Volkes. Ihre Absichten sind die edelsten und überall dahin gerichtet, dem allgemeinen Verfall entgegenzuarbeiten. In ihren Seelen glüht noch das reinste nationale und patriotische Feuer. Sie wollen die Sprache rein erhalten, dem Volke eine deutsche Kunst geben. Aber sie müssen sich an dem Surrogat einer deutschen Kunst genügen lassen, sie können nur eine Treibhauspflanze nach Deutschland hinübertragen, da der wüste und unfruchtbare Boden nichts Eigenes hervorbringt.

Die Renaissancepoesie beginnt sich in Deutschland ganz natürlich und aus den ersten Keimen heraus zu entwickeln. Wie in Spanien zuerst die Juan Boscan und Garcilaso de la Vega, in England die Wyatt und Sidney erschienen, so kommen auch bei uns zuerst die Formalisten, die Sprachreiniger, die Metriker, die Poetiker und Instrumentenstimmer. Männer von feinerer litterarischer Bildung, von höheren geistigen und künstlerischen Interessen thaten sich, von dem Beispiele der alten italienischen Akademien begeistert, zu Gesellschaften und Vereinen zusammen, um die deutsche Sprache und Dichtung zu pflegen. Sie begannen den Kampf gegen die Fremdwörter, gegen die Latinismen und Gallicismen und all das fremdsprachliche Unkraut, das die Muttersprache entstellte. Sie wollten die Herrschaft der lateinischen Sprache und neulateinischen Dichtung brechen und bekämpften das noch allgemein herrschende Vorurteil, daß die deutsche Sprache des künstlerischen Ausdrucks des höheren Geisteslebens nicht fähig sei. Grammatische Studien wurden betrieben, die grundlegenden Regeln des Versbaus aufgesucht, auch forderte man Wohlanständigkeit und edlere Gesittetheit des Ausdrucks, Verfeinerung der gesellschaftlichen Umgangsformen. Der erste dieser Vereine wurde im Jahre 1617 zu Weimar begründet, die „Fruchtbringende



Eine Sitzung der „Fruchtbringenden Gesellschaft".

Kupferstich von Peter Iſzelburg nach einer früher im Cöthener Archiv vorhandenen Zeichnung. Die dargestellten Personen sind der Stifter und Vorsitzende der Gesellschaft, Ludwig von Anhalt-Cöthen (mit seinem Gesellschaftsnamen der Nährende), der seinem Nachbar, dem Herzog Wilhelm von Sachsen (dem Schmackhaften), zutrinkt, — dann Fürst Joh. Casimir von Anhalt (der Durchdringende), Hans Heinrich v. Wuthenau (der Gerade), Friedrich v. Schilling (der Langsame), Herzog Bernhard v. Sachsen-Weimar (der Austrucknende), Friedrich v. Trotta (der Helfende), Dietrich v. d. Werder (der Vielgekörnte), Tobias Hübner (der Nutzbare), Herzog Albrecht v. Sachsen-Weimar (der Unanschnliche), Heinrich v. Krage (der Gemäste), Christoph v. Krosigk (der Wolbekommende). Die Umschrift „Der Schmackhafte", der Wahlspruch „Erkannte Güte", sowie der Birnbaum beziehen sich auf den Herzog Wilhelm von Sachsen, in dessen Land wahrscheinlich die dargestellte Sitzung stattfand.

Gesellschaft“ oder der „Palmenorden“, als dessen eigentliche Seele Ludwig, Fürst zu Anhalt-Cöthen, gelten muß, und dem zahlreiche Fürsten, Edelleute, sowie hervorragende Poeten und Gelehrten angehörten. In Straßburg entstand die „aufrichtige Tannengesellschaft“ (1633), — Philipp Zesen, der fanatischste, aber nicht immer geschmackvollste unter den Sprachreinigern, stiftete 1643 in Hamburg die „teutschgesinnte



G. Ph. Harsdörffer.
Gezeichnet von G. Strauch, gestochen von J. Sandrard.

Genossenschaft“, Georg Philipp Harsdörffer (1607—1652) in Nürnberg, das sich noch immer als eines der deutschen Bildungscentren behauptete, den pegnesischen Blumenorden oder die Gesellschaft der Schäfer an der Pegnitz, und als späterer Nachzügler erschien noch der „Elbschwanenorden“ (1660) Johannes Rists (1607—1667), des Holsteiner Pastors, der als geistlicher und weltlicher Lyriker, protestantischer Tendenzdichter, Gelegenheitspoet und Dramatiker eine umfassende Thätigkeit

entfaltete. Allzuviel leisteten diese Gesellschaften für die Litteratur nicht, und wie drüben in Frankreich die Besucher des Hôtels Rambouillet auf allerhand Tändeleien und Ziererei verfielen, so ward auch hier mit läppischem Spiel und äußerlichem Ceremonienwesen unnütze Zeit vertrödelt. Der Nürnberger Poetenkreis des Blumenordens, an dessen Spitze neben Harsdörffer Johann Klaj (1616—1656), der Verfasser geistlicher Singspiele, und Sigmund von Birken (Betulius, 1626—1642) standen, warf sich mit besonderem Eifer auf die Schäfer- und Hirtenpoesie, übertrug den kostbaren



Harsdörffer und Klaj im Schäfergewand.
Titelkupfer zu der ersten vom Pegnesischen Blumenorden herausgegebenen und von Harsdörffer-Klaj verfaßten Schrift „Pegnesisches Schäfergedicht u. s. w.", Nürnberg 1644.

und gezierten Stil der spanischen und italienischen Schäferdichtung und der Urfé'schen Asträa auf die deutsche Poesie und übernahm mit den spielenden Formen auch den tändelnden und spielenden Inhalt. Die Schäferpoesie und der arkadische Mummenschanz grassierten in Deutschland ebenso wie in Frankreich. Harsdörffer gab in seinem „Poetischen Trichter", der als Nürnberger Trichter dem deutschen Volke noch in guter Erinnerung steht, eine Anweisung, wie man in sechs Stunden Dichter werden kann, Anweisungen über die Kunst, sich geziert und bombastisch auszudrücken. Und zu der Nürnberger Mode gehörte es auch, Gedichte abzufassen, die im Druck für das Auge allerhand besondere Formen und Zeichnungen, Pokale, Kreuze und ähnliches vorstellten. Es wurde der deutschen Poesie zum Verderben, daß zu viele und

verschiedenfache Muster und Vorbilder auf sie einwirkten und die noch unreifen Geister verwirrten, daß die formalistischen Übertreibungen und Verirrungen in der Dichtung des Auslandes die lebendigste Anziehungskraft ausübten und andererseits eine zu schulmäßige Gelehrtenauffassung von der Kunst zur Herrschaft gelangte. Es waren wesentlich die Kreise von strenger geregelter akademischer Bildung, Theologen, Philologen, Juristen, Professoren und Pastoren, die zur Pflege der höheren Kulturinteressen nächst Berufenen, bei denen sich der Geschmack an der Poesie noch erhalten oder schon ausgebreitet hatte. Ähnlich wie in Holland lebten diese Kreise noch ganz im Bann der humanistischen Anschauungen. Die neulateinische Philologenpoesie, die sich in strenger Nachahmung den Griechen und Römern anschloß, hatte bisher dort geblüht. Man ersetzte nun die lateinische Sprache durch die deutsche. Aber der Geist der Gelehrsamkeit, der Akademicismus, erhielt sich in alter Pracht. Man hatte kein Verständnis für die eigentlichen künstlerischen Neugebilde der Renaissancepoesie, weder für das italienische Epos, noch auch für das Drama der Spanier und Engländer. Man kam nicht über die Studierstube hinaus und warf sich nicht mitten in den Schwall des öffentlichen Treibens hinein, wie die italienischen, spanischen und englischen Dichter das gethan hatten, angefeuert und begeistert durch ein reichbewegtes, großes, nationales Leben. Nicht Staatsmänner, Feldherren, Kavaliere, Männer von Welt, praktischer Lebenserfahrung und großen, allgemeinen Interessen, noch auch Kunstzigeuner, Schauspieler, Berufspoeten, welche mit dem Volk im innigsten Verkehr standen und das lebendigste Empfinden für die eigentlichen Ideen der Zeit besaßen, erschienen bei uns als die Bahnbrecher der neuen Kunst, sondern gutgedrillte, mit aller Schulweisheit vollgepfropfte Büchermenschen, denen noch immer, wie den alten Humanisten, die äußere Form das Wichtigste und Wesentlichste an der Poesie erschien.

Nur ein trockener, nüchterner Büchermensch, nur ein Martin Opitz, konnte in diesen Kreisen zu höchstem Ansehn gelangen. Der ehrgeizige, kluge und weltgewandte Schlesier, am 23. Dezember 1597 zu Bunzlau geboren und zu Danzig am 20. August 1639 an der Pest gestorben, gehört zu den ganz selbstgewissen Naturen, die mit völliger Klarheit ihr Ziel vor sich sehen und sich und ihre Ideen mit allen Mitteln durchzusetzen wissen. Er war sich von vornherein seines Berufes als Reformator bewußt und fand das rechte Wort für die Gedanken, die schon in allen Köpfen gärten. Bereits vor ihm fehlte es nicht an Versuchen, die neue Technik der Renaissancepoesie in Deutschland einzuführen. Der Schwabe Rudolf Weckherlin (1584—1653) hatte sie in England studiert und sich bereits mit Gedanken an eine Umgestaltung der deutschen Verskunst getragen, ohne jedoch trotz einer bedeutenderen lyrischen Begabung die Sache zur Entscheidung zu bringen. Opitz vollführte das Werk, welches einst von

du Bellay und Ronsard für Frankreich unternommen war. Er schließt sich eng an deren Gedankengänge an, wie er sie auch bei dem holländischen Humanisten und neulateinischen Poeten Daniel Heinsius vorgefunden



Et gaudium mihi & solatium in litteris: nihilq tam laetum, quod his laetius; nihil tam triste q. non per has sit minus triste.

Ornatiss. Possessori in memoriam sui l. m. q. scripsit M. Opitius.
Vratisl. Silesius m. Kl. Xbr. MDCXXV

Martin Opitz von Boberfeld.
Nach einem Stich von J. von Heyden, 1631.
Die Unterschrift Faksimile eines lateinischen Albumblattes vom 1. Dezember 1625.

hatte. Das eigentlich Grundlegende und Befreiende ist die durchleuchtende Erkenntnis von der Freiheit und Selbständigkeit der Poesie und ihrem großen Wert für das menschliche Leben. Die rein ästhetische Auffassung, die vor allem die künstlerischen Gesichtspunkte hervorkehrt, gewinnt nun auch in der deutschen Litteratur den Sieg, und es ist das Verdienst Opitz', dieser Auffassung bei uns allgemeine Anerkennung verschafft zu haben. Wie du Bellay und Ronsard weist er auf die Unterschiede zwischen der Alltagspoesie und der Kunstsprache der Poesie hin und verlangt von dieser Gehobenheit und Würde, Sinnlichkeit und Bildlichkeit, sowie Gewähltheit des Ausdrucks. Doch kommt er noch nicht zu einer tieferen Auffassung vom Wesen der Kunst. Er versteht sie nicht innerlich zu begreifen. Er bleibt Gelehrter, Akademiker, Buchmensch. Er verweist die deutsche Dichtung auf die Nachahmung der Antike und schnürt sie damit in Fesseln ein. Seine eigentlichen Verdienste sind formtechnischer Natur. Er begründet die neue deutsche Metrik, und mit ihm verschwindet der Vers des 16. Jahrhunderts, der, ohne Rücksicht auf den Lautwert der Silben zu nehmen, diese bloß zählte. Das eigentliche Wesen des deutschen Versbaues blieb Opitz, der zu sehr im Bann der griechisch-römischen Verslehre stand, freilich



MARTINI
OPITII
Buch von der Deutschen
Poeterey.
In welchem alle jhre eigenschafft vnd zuegehör grundtlich erzehlet/ vnd mit exempeln außgeführet wird.

Gedruckt in der Fürstlichen Stadt Brieg/ bey Augustino Gründern.
In Verlegung David Müllers Buchhändlers in Breßlaw. 1624.

Titelblatt der Originalausgabe von Martin Opitz' „Buch von der Deutschen Poeterey".

noch verborgen. Immerhin konnte die deutsche Dichtkunst mit seinen metrischen Regeln recht und schlecht auskommen, ohne der Sprache allzuviel Gewalt anzuthun, wenn sie auch der vollen Freiheit dabei verlustig ging. Sein 1624 erschienenes „Buch von der deutschen Poeterey" faßte diese gesetzgeberischen Gedanken zusammen und ward auf lange Zeit hin zum grundlegenden Gesetzbuche der deutschen Dichtung.

Die mehr patricische Poesie der Nürnberger hatte sich dem italienisch-spanischen Geschmack angeschlossen, auch waren es besonders die aristokratisch-höfischen Kreise, in denen die Schäferdichtung und die arkadischen Spielereien, d'Urfé's Asträa die Mode beherrschten. Der aus der Gelehrtenstube kommende Opitz fühlte sich naturgemäß am meisten zu den antikisierenden Franzosen und Niederländern hingezogen und brach deren Einfluß Bahn. Der klassische Vers der Franzosen und Holländer, der Alexandriner, hält seinen Einzug in die deutsche Litteratur und beherrscht sie bis zu den Tagen Klopstocks, ein hölzern klappernder Vers, der der deutschen Sprache weit weniger als der französischen entspricht. Zahlreiche andere fremde Strophen und Versmaße kommen zugleich herüber, und mit der fremden Form auch der fremde Inhalt: das offizielle Lob- und Huldigungsgedicht der französischen Hofpoeten des 16. Jahrhunderts, das hochtrabende Geburtstags-, Hochzeits- und Leichencarmen, das aus keiner wirklichen Anteilnahme und Empfindung hervorfloß, das schmeichlerische Gelegenheitsgedicht, welches um der Bezahlung willen abgefaßt wurde, dann Lehrdichtungen, Beschreibungen u. s. w. nehmen nun den breitesten Raum in der Lyrik ein. Auch die begabtesten und echtesten Poeten vergeuden fast alle ihre Kraft an diesen unfruchtbaren Stoffen und gehen an dem kläglichen Inhalt zu Grunde, den sie mühsam mit allerhand leerem Flitterkram, Bombast und Phrasen aufzuputzen und erhaben zu machen suchen. Immerhin nur selten schlägt ein Gedicht an unser Ohr, das ein Gelegenheitsgedicht im Goethe'schen Sinn des Wortes ist, der eigenen Erfahrung, dem persönlichen Bedürfnis, der lebendigen Empfindung des Ichs, dem Glücks- und Notgefühl entsprungen ist, eine Schöpfung echt germanischer Lyrik. Die Religion füllt noch immer am tiefsten die Seelen aus und bildet deren reichstes Besitztum. Aus dem Ernst und der Inbrunst des Glaubens, aus einem männlichen Gottvertrauen oder schwärmerischer Verzückung fließen denn auch die schönsten Lieder hervor. Opitz hat nicht nur theoretisiert, sondern auch selber viel gedichtet und galt seinen Zeitgenossen für ein großes Dichtertalent. Heute steht man seinen unendlich trockenen und nüchternen Reimereien höchst gelangweilt und kühl gegenüber und läßt vielleicht nur einigermaßen einige leichtere Gesellschaftslieder noch gelten. Er wollte jedenfalls mehr geben, als er geben konnte. An echter künstlerischer Begabung überragte ihn bei weitem sein Schüler der Sachse Paul Fleming (1609—1640) der mit Adam Olearius, dem ersten deutschen Übersetzer Saadi's, die Gesandtschaft

des Herzogs Friedrich von Holstein nach Rußland und Persien mitmachte. Auch er hat dem Zeitgeschmack seine Opfer gebracht. Aber er schöpft aus einem reichen Innenleben und aus echten Empfindungen, schlägt oft schlichte, einfache und wahre Töne an und überrascht durch Klang und Wohllaut. Er hat rechten inneren Formensinn, Sinnlichkeit und Musik der Sprache, die uns halb übersehen lassen, daß der Ausdruck seiner Gefühle weniger ein unmittelbarer als ein durch die Reflexion hindurchgegangener ist. In Königsberg fand sich ein Dichterkreis zusammen, der die Opitz'schen Theorien annahm und in einigen Liedern Simon Dachs' (1635—1659) sein Bestes gab. Mit öder Gelegenheitsdichterei hat dieser sanfte und liebenswürdige Lyriker um des lieben Brotes willen seine meiste Zeit vergeuden müssen, doch klingt sein plattdeutsch geschriebenes „Ännchen von Tharau" (Anke von Tharau), zum Volkslied geworden, noch heute in unseren Herzen fort, und sein Lied von der Freundschaft „Der Mensch hat nichts so eigen . . ." gehört noch immer zum lebendigen Besitzstand unserer Kunst.



Paul Fleming im 31. Lebensjahre.
Nach der Radierung von Anna M. Schnurmann.

Am freiesten hielt sich immerhin das geistliche Lied von den Formspielereien und Tändeleien der italianisierenden Mode der Pegnitzschäferei und dem hochtrabenden, gelehrten und steifen Wesen der antikisierenden Schule. Die Kampfstimmungen waren erloschen, der feurige Streitgesang Luthers verstummt. Die Geister fühlen sich gelähmt und bedrückt von der Not der Zeit, den schweren Bedrängnissen des Krieges. Sie haben das Bedürfnis nach Trost und Erquickung, und die einzige Zufluchsstätte bietet ihnen ihr frommer Glauben an die Güte und Weisheit Gottes, der alles zum Besten lenken wird. Eine unduldsame, harte Orthodoxie führt zu mannigfachen Verfolgungen und Unterdrückungen, aber die edelsten, die religiös am wahrsten Empfindenden mahnen zum Frieden und zur Versöhnung und zur Duldung oder doch zur stillen Ergebung. Der Dogmenstreitigkeiten, des theologischen Gezänkes, all der Begriffsspaltereien müde, suchen diese tieferen Naturen nach einer Befriedigung des Gemüts, suchen das wahre Christentum, wie Johann Arndt (1555—1621), in der inneren Erbauung, in der Liebe und in der Reinheit des Herzens, sowie in

der Wärme der Empfindung. Der Pietismus erobert sich langsam und allmählich die Welt des Protestantismus, bis er in der zweiten Hälfte und gegen Ausgang des Jahrhunderts, durch Männer wie Philipp Jakob Spener (1635—1705) und dessen Schüler und Nachfolger getragen, tief die deutsche Kultur beeinflußt. Bei feurigeren und phantastisch-sinnlicheren Naturen führte die gleiche Stimmung und Sehnsucht zur Mystik, zu Schwärmerei und Traumwesen. All diese religiösen Empfindungen waren etwas Echtes, nichts Angelesenes und Angelerntes. Der alte, vertraute, heilige Kirchengesang mit seiner Schlichtheit, Einfachheit und Würde, die lateinischen Hymnen, das volkstümliche Religionslied Luthers und der ersten Reformatoren dienen noch vielfach zum Muster. Die Sache ist ernst und an sich groß genug, daß man hier am ehesten des künstlerischen Aufputzes entbehren kann, obwohl die Modespielereien auch hier nichts gerade Seltenes sind. Auch soll das Lied von der ganzen Gemeinde gesungen werden und darf deshalb nicht zu gelehrt klingen, nicht an das Fassungsvermögen allzu große Anforderungen stellen. Die religiöse Poesie hatte damals allein das ganze Volk, alle Stände, Gelehrte wie Ungelehrte, zum Publikum; sie war allein ein Lebensbedürfnis für die Zeit, allein keine Treibhauspflanze in der damaligen Kultur Deutschlands. Nicht einer unter den Dichtern, der nicht auch geistliche Lieder gesungen, auch kein Reimschmied, kein hölzerner Versemacher, der nicht bald nüchtern einen erbaulichen Gedanken ins Joch der Metrik gezwungen oder süßlich verzückt zum Himmel geblickt hätte. Eine große Anzahl unserer bekanntesten und innigsten Kirchenlieder entstammen diesem Jahrhundert: Martin Rinckarts (1586 bis



Simon Dach
der Churfürstl. Universität
Königsb. Poës. Prof. publ.

1649) „Nun danket Alle Gott“, **Michael Altenburgs** (1584—1640) Klagelied auf den Tod Gustav Adolfs „Verzage nicht, Du Häuflein klein“, **Johannes Heermanns** (1585—1647) „Herzliebster Jesu, was hast Du



Georg Neumark.
(Nach einem anonymen Kupferstich aus der Zeit um 1670.)

verbrochen“, **Johannes Rists** pathetischeres „O Ewigkeit, du Donnerwort“, **Joachim Neanders** (1650—1680) „Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren“; und da gelingt selbst dem sonst sehr künstelnden, vielgewandten **Georg Neumark** (1619—1681), der die Unarten der Opitzianer mit den Spielereien der Pegnitzschäfer vereinigte, ein ernstes Gedicht: „Wer

nur den lieben Gott läßt walten“. Der zartfühlende, rheinische Jesuit Friedrich Spee (1591—1635) erlag allzufrüh einem Fieber, das er sich bei der Pflege von Kranken zugezogen hatte. Sein Haar ergraute im Schmerz über die Greuel der Hexenprozesse, und als der Erste besaß er den Mut, die Stimme gegen diese Barbarei zu erheben; hatte er doch als



Friedrich Spee.
Nach dem in der Bibliothek des Marzellengymnasiums zu Köln befindlichen Ölgemälde.

Beichtvater zweihundert unglückliche Opfer, von deren Unschuld er überzeugt war, zum Scheiterhaufen geführt. Erst nach seinem Tode (1649) erschienen seine geistlichen Lieder, das Büchlein „Trutznachtigall“, religiöse Liebeslieder mystisch-sinnlicher Färbung, in denen die Weise des Hohenliedes und der mittelalterlichen Marienminnedichtung durchklingt. Die zierlich tändelnde, romanische Schäferpoesie hat sich hier ins Geistliche verkehrt. Poesie des

Jesuitenstils. Ein süßlächelndes Marienbildnis blickt uns entgegen, behängt mit allerhand goldenen Flittern, farbigen Bändern und Schleifen und mit bunten Steinchen und Glasperlen besetzt, aber auch besteckt mit frischen Feld- und Waldblumen. Durch all das Süßliche und Manierierte leuchtet echte Naivetät, innig anmutige Empfindung, ein reines Gemüt und frommes Naturgefühl. Tiefer und inbrünstiger noch versenkte sich der Schlesier Angelus Silesius, mit eigentlichem Namen Johann Scheffler, (1624 bis 1677) in die Welt der Mystik. Wie viele phantasiereichere Naturen damals abgestoßen von der Nüchternheit und Dogmenfanatismus des protestantischen Orthodoxismus, trat er zur katholischen Kirche über. Auch bei ihm nimmt die Hirtenliebespoesie einen religiös geistlichen Charakter an und singt von den Wonnen und Entzückungen der in Jesum verliebten Psyche in allen Farben und Formen des Barocks; aber dann findet er auch wieder in seinen Sprüchen des „cherubinischen Wandersmannes“ einen sehr klaren, verständigen, fast etwas nüchternen Ausdruck für all die Gedankengänge einer pantheistischen Weltanschauung, einer Religionspoesie, welche lebhaft an die Dichter des persischen Sufismus erinnert. Der protestantischen Welt erstand in Paul Gerhardt (1607—1676) ihr nächst Luther hervorragendster Kirchensänger. Er hielt zur Sache des streng orthodoxen Luthertums und opferte seinen Überzeugungen seine Stellung als Diakon der St. Nikolaikirche in Berlin. In seiner Natur lag jedoch nichts von Unduldsamkeit und Fanatismus, und auch seine Poesie atmet Milde und Ruhe, stilles Gottvertrauen und eine heitere Zuversicht, eine siegfrohe, troströstreiche Stimmung. Er besitzt nicht den heroischen Zug, die Kraft Luthers und erscheint ihm gegenüber weicher und weiblicher, aber er ist ein eleganterer Formalist. Andrerseits nimmt er sich wiederum neben Spee wie ein Mann



Paul Gerhardt.

neben einem Jungfräulein aus, das zur Beichte und Kommunion geht. Er verfällt eher ins Nüchtern-Prosaische als in das Süßlich-Zierliche. Aus seinen schönsten Liedern aber tönt es wie ein voller, weicher Kirchenorgelklang hervor.

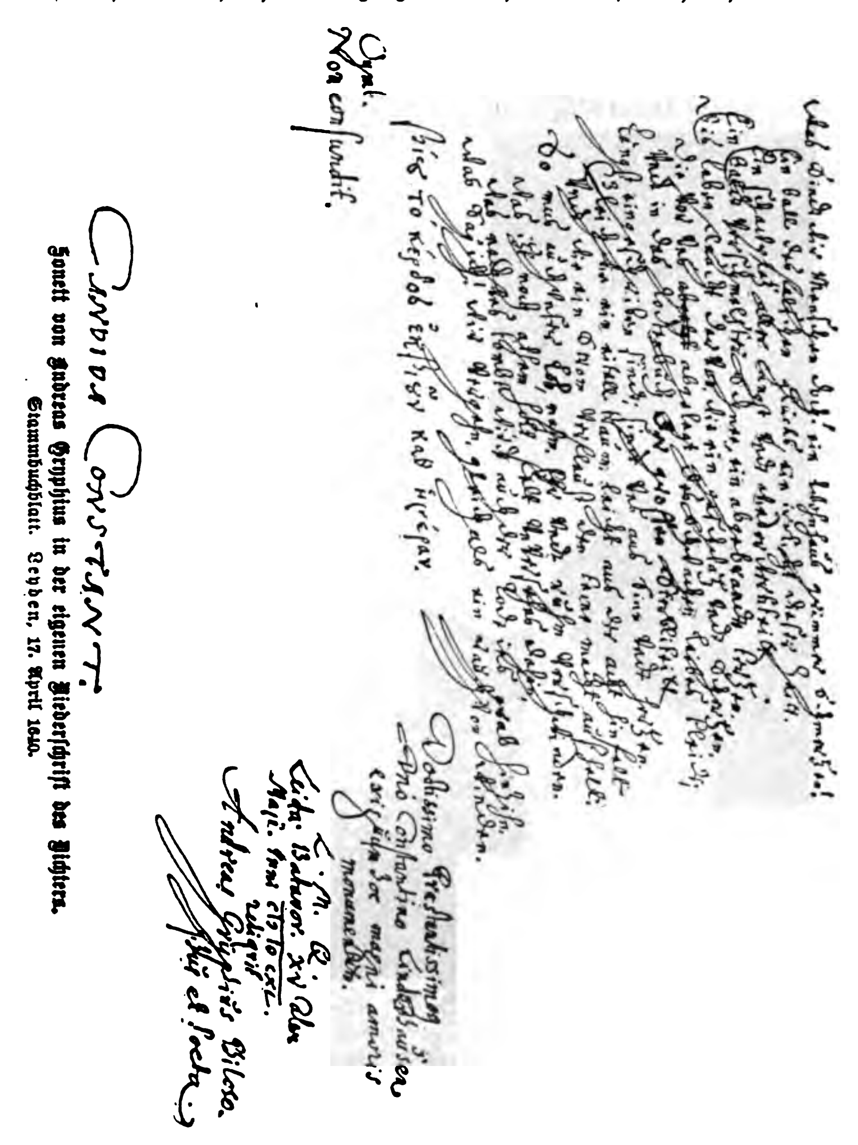
Der Fastnachtsschwank und die Tragödien des Hans Sachs, die großen Volksfestspiele der Schweizer, die Dramen der englischen Komödianten und ihrer deutschen Nachahmer bildeten bisher den dramatischen Schatz einer echten deutschen, allen Ständen offenstehenden Volksbühne, die wie die englische und spanische Bühne eine öffentliche Einrichtung war und nicht wie das Theater der Schulen und Universitäten nur bevorzugten Ständen offenstand. Das Drama in deutscher Zunge schien sich ganz naturgemäß entwickeln zu sollen und in Verbindung mit dem Volk und der Volksbühne einer höheren Kultur entgegenzureifen. Es fehlte ihm nichts als eine reichere künstlerische und geistige Bildung. Aber der dreißigjährige Krieg zerstörte alle Hoffnungen. Man führt nur selten noch Schauspiele auf. Das Elend und die Not der Zeit erlaubte es nicht mehr. Die englischen Komödianten wanderten in ihre Heimat zurück und auch das Bürger- und Schultheater, das gesellschaftliche Liebhabertheater stellte mehr und mehr seine Aufführungen ein. Zu fürstlichen Hochzeiten, Kindtaufen und anderen festlichen Gelegenheiten erschienen die Gelegenheitspoeten, um den hohen Herrschaften ihre Huldigungen zu Füßen zu legen. Es gab dann Maskeraden, Tänze, allegorische Darstellungen, Lieder und Gesänge, durch einen dünnen dramatischen Faden miteinander verknüpft. Es entwickelte sich daraus die Oper und die Haupt- und Staatsaktion. Das deutsche Theater ist so gut wie für einige Zeit eingegangen, aber das deutsche Drama darum noch nicht gestorben. Dieses macht sogar zur selben Zeit eine entscheidende Neuentwickelung durch und verwandelt sich. Aber es gereicht ihm zu schwerem Nachteil, daß ihm keine Bühne offensteht, daß es als Buchdrama sein Leben fristen muß. Litteratur und Volkstheater stehen in keiner Verbindung mehr miteinander, und auf lange Zeit hinaus werden und wollen sie nichts mehr voneinander wissen. Das Theater ermangelt daher aller Kultur, aller geistigen und künstlerischen Bildung, die ihm allein durch die Litteratur zugeführt werden kann, und wird in Roheit und Barbarei versinken, der Dichtung hingegen fehlt die lebendige Berührung und Wechselwirkung mit dem Volke, mit allen Ständen der Gesellschaft, mit dem wirklichen Leben, mit den Stimmungen der Zeit. Sie wird sich allzusehr von der Luft der Studierstube umnebeln lassen und es verlernen, unmittelbare dramatische Wirkungen auszuüben. Das Drama ringt sich zu keiner Selbständigkeit durch und nimmt keine Neugestaltung an, welche dem Geist der Nation und den neuen Ideenentwickelungen entspricht. Es bleibt ein Schul- und Gelehrtendrama in der Nachahmung der Antike stecken und etwa auf der Stufe stehen, wo das englische Drama mit der Tragödie

„Gorboduc" angelangt war. Opitz, der u. a. auch nach italienischem Vorbilde den Text zu einem Singspiel, der ersten deutschen Oper („Daphne"), geschrieben hatte, besaß nur sehr dürftige Anschauungen vom Wesen des



Andreas Gryphius.
Nach dem Kupferstich von Philipp Kilian.

Dramas, die Singspiele der Pegnitzschäfer bedeuten keine Weiterentwickelung, — diese nahm vielmehr ihren Ausgang vom Schuldrama her, ähnlich wie in



Sonett von Andreas Gryphius in der eigenen Niederschrift des Dichters. Stammbuchblatt. Leyden, 17. April 1640.

Frankreich. **Andreas Gryphius**, ein Sohn Schlesiens, welches die deutsche Litteratur damals mit so zahlreichen Talenten beschenkte, zu Glogau am 11. Oktober 1616 geboren und dort gestorben am 16. Juli 1664, war

ein Mann von umfassender Bildung. Er teilt daher die Bestrebungen und ästhetischen Anschauungen der herrschenden Gelehrtenpoesie Opitz'scher Herkunft und ist mehr für das Fremde als für das Heimisch-Volkstümliche eingenommen. Eine schwere, ernste und düster-tragische Natur von Haus aus. In seinen Sonetten, die zu den besten lyrischen Dichtungen der Zeit gehören, prägt sich eine schwermütige Stimmung aus, und sie sind voll finsterer, pessimistischer Klagen und voll ernster, religiöser Gedanken. Er begründet das deutsche Renaissancedrama, und er wäre vielleicht höher gedrungen, wenn er hinter sich ein Volk gehabt und auch aus dem Innenleben, aus den echten Gedanken und Gefühlen des Renaissancejahrhunderts hätte schöpfen können. So aber blieben nur die Formen für ihn übrig, die er, dank der Verwilderung der einheimischen Kultur, mit reichem und großem Inhalt nicht anzufüllen vermag. Er lernte vom Drama der Italiener und der Franzosen, und auch Shakespeare blieb ihm aller Wahrscheinlichkeit nicht fremd, wenn er ihn auch wohl nicht tiefer verstand. Am innigsten schloß er sich den Niederländern an, die er als Lehrer der Universität Leyden in den Jahren 1638—1643 aus nächster Nähe studieren konnte. Man kann ihn den deutschen Joost van den Vondel nennen, und seine Tragödie besitzt formal wie innerlich geistig vieles gemeinsam mit der des holländischen Klassikers. Im Hintergrunde steht auch bei ihm der traurige Schatten Seneca's. Da giebt es denn wenig eigentliche dramatische Handlung und Entwickelung und wenig Charakteristik, und um so mehr Erzählung, viel Krasses, Geister- und Gespenstererscheinungen und eine auf Stelzen gehende, bombastische, großwortige Deklamation. Wie bei Vondel lebt auch bei ihm noch der antike Chor fort, und allerhand allegorische Figuren mischen sich unter die Wirklichkeitsgestalten. Auch Gryphius tritt uns vertraulich näher und gewinnt als Künstler in seinen Possen und Scherzspielen, die eine frische Lebensbeobachtung verraten: der „Horribilicribrifax“ mit seinen lustigen Zeit-Karikaturen des pedantischen Schulmeisters, der ein lateinisches und griechisches Citat an das andere reiht und des bramarbasierenden, französisch, italienisch und spanisch radebrechenden Hauptmanns, und das Schimpfspiel „Herr Peter Squenz“, in der Fabel bekanntlich eins mit dem Handwerkerspiel in Shakespeare's Sommernachtstraum, noch mehr das in ein anderes Drama („Das verliebte Gespenst“) eingeschobene, in schlesischer Bauernmundart geschriebene Scherzspiel „Geliebte Dornrose“ sind das Beste, was das deutsche Drama des 17. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Da giebt es auch die Anfänge einer individuellen Charakteristik und einen natürlichen, leichten Prosadialog.

In der Satire lebte im allgemeineren ein volkstümlicherer Geist fort, eine freiere, natürlichere Bewegung und ein keckerer Realismus, wie es schon die Gattung mit sich brachte. Der Sinn für die Beobachtung der nächsten

Wirklichkeit, der gesunde, praktische Menschenverstand, die Hinneigung zum Einfachen und Schlichten, welche zumeist dem Satiriker innewohnen, lassen ihn diesen populären Geist leichter festhalten. Die Satire des 17. Jahrhunderts ist wesentlich patriotischer Natur und preist sich das gute Alte und Ererbte, das Tüchtig-Einheimische. Der Geist der Sprachgesellschaften redet aus ihr. Mit Spott überschüttet sie die Ausländerei der Deutschen, die Herrschaft fremder Moden, die Sprachmengerei, die Vorliebe, mit fremden Brocken sich zu brüsten, die Pedanten und Schulfüchse, welche über einen Fehler im Lateinsprechen, wie über ein Verbrechen in Entrüstung geraten, während sie im Deutschen alle Barbareien ruhig gelten lassen. Gern kehrt sie, darin wieder Schulstubengeist verratend, auf litterarischem Gebiete ein und richtet ihre Angriffe gegen die lobhudelnde und um Geld schreibende Gelegenheitsdichterei und die hochtrabende, feierliche, neue Kunst. Ein derber Realist, der auf den neuen Renaissancestil und den neuen, regelmäßigen Versbau schlecht zu sprechen ist und an körnig grobem Wort, an volkstümlich unflätigem Witz seinen Spaß findet und dabei doch ein Mann von feiner Bildung und ästhetischer Schulung, verfaßte der originelle Johann Lauremberg aus Rostock (1590—1658) in niederdeutscher Sprache vier Scherzgedichte, während Joachim Rachel (1618—1669) sich zu Opitz bekannte, viel klassische Gelehrsamkeit auskramte und von seinen Zeitgenossen für einen zweiten Juvenal gehalten wurde. Der Schlesier Friedrich von Logau (1604—1655) schrieb ausgezeichnete Epigramme, ausgezeichnet durch Form wie durch Inhalt. Ein tüchtiger, mutiger und klarer Geist, von reicher Geistes- und Gemütsbildung, der mit klaren und treffenden Worten das ganze Elend der Zeit aufdeckt, aber trotz der Erkenntnis der düsteren Zustände seinen frischen, tapferen Sinn sich bewahrt und überall ermutigt und anfeuert, niederreißt und zugleich aufrichtet. Aus Spanien holte sich Johannes Michael Moscherosch (1601—1669) seine Anregungen. Er lehnte sich eng an einen der größten Meister an, der zu finden war, an den genialen Quevedo, dessen „Träume“



J. M. Moscherosch.
Nach dem Kupferstich von Peter Aubry 1652.

er in seinen „Wunderlichen und Wahrhafftigen Gesichten Philanders von Sittenwalt“ zum Teil wörtlich benutzte. Der kecke, lebendige Spanier nimmt sich allerdings in den steifen, schwerfälligen Gewändern des Deutschen recht unbeholfen aus, und sein funkelnder, blitzender Barockstil büßt viel von seinem Zauber ein und verliert von seinem eigentlichsten Wesen. Er kehrt sich ins Pedantische um. Der Patriotismus Moscheroschs nimmt den Mund etwas zu voll, als daß er uns ganz echt erscheint, und merkwürdig brüstet er sich selber etwas zu sehr mit seinen Sprachkenntnissen, als daß man den Eifer gegen die Verwälschung allzu ernst nehmen könnte. Als Sittenschilderung behalten die „Gesichte“ immerhin ihren Wert. Auch die Predigt und Kanzelberedsamkeit



Kupferstich zum 6. Gesichte Philanders von Sittenwald
„Höllenkinder“ aus der dritten von Moscherosch selbst besorgten Ausgabe des Werkes vom Jahre 1650

kehrt mit Schupp und Abraham a Santa Clara noch einmal zu alten, deutschen, volkstümlichen Überlieferungen zurück. Die Weise Geilers von Kaisersberg lebt noch einmal auf. „Fabul-Hans“ nannten die orthodoxen Gegner Balthasar



Abraham a Santa Clara.

Schupp (1610—1661; seit 1649 Pastor zu St. Jakob in Hamburg), weil er auch seine frische, kernige Predigt, wie seine satirischen Schriften gern mit Anekdoten, Fabeln und Scherzen würzte und ihm mehr praktische Moral als Dogmatik am Herzen lag. Aus katholischem Lager kam ein Menschenalter später der Augustinermönch Ulrich Megerle, genannt Abraham a Santa Clara (1644—1700), der letzte der hervorragenden Satiriker dieser Periode, der als Hofprediger zu Wien im letzten Viertel des Jahrhunderts und im Anfang des 18. Jahrhunderts die Zuhörer mit seinen derben und witzstrotzenden, zum Teil burlesken Kapuzinaden überschüttete. Er besitzt nicht die feinere und vornehmere Geistesbildung und den aufgeklärten Sinn Schupps, auch nichts von einer tieferen und edleren religiösen Natur, er ist eher ein zelotisches und beschränktes Mönchlein, wie er in das damalige Wien und Österreich hingehörte. Und wenn man auf das gleichzeitige Frankreich hinblickt und an die großen Kanzelredner am Hofe Ludwigs XIV. denkt, einen Bossuet, einen Massillon mit unserem Abraham a Santa Clara vergleicht, dann ermißt man einigermaßen, wie weit Deutschland in der Kultur zurückgeblieben war. Aber dieser Mensch ist ein Volksredner ersten Ranges und ein nicht geringer Künstler, ein Sprachtechniker wie Fischart, den er an feinem, stilistischem Gefühl noch übertrifft. Man merkt die höhere formale Schulung, die unsere Litteratur inzwischen durchgemacht hat.

Die eigentliche Dichtung trieb inzwischen steuerlos in den unruhigen, öden Wassern des Eklekticismus dahin. Zu einer Kunst war man gelangt, zu einem ersten klaren, ästhetischen Empfinden, aber nur zu einer Atelier- und Studierstubenkunst. Es fehlte ihr an Inhalt, an Innenleben, an einem nationalen Ich, an einer Kultur. Man hatte nichts zu sagen. Die Seele war roh und ungeformt. So hielt man nur leere Formen in der Hand und wußte nichts von einer organischen Verbindung von Form und Inhalt. Man ahmte alles nach, aber alles geschmacklos, ganz äußerlich, ohne Sinn und Verständnis. In den gelehrten Kreisen sprach man von den Griechen und Römern und glaubte, die Poesie des Altertums in deutscher Zunge endlich erweckt zu haben, in den aristokratischen und höfischen Kreisen hatte der italienisch-spanische Geschmack der tändelnden Schäferpoesie um sich gegriffen, aber natürlich verschmolzen die beiden Elemente vielfach miteinander und der steife, pedantische Akademicismus verquickte sich oft wunderlich mit dem gezierten und süßlichen, flittrigen Barock. D'Urfé's Asträa war mit Entzücken aufgenommen. Der vielgewandte Philipp Zesen (1619—1689), der Stifter der „Deutschgesinnten Genossenschaft", hatte es, freilich ohne Nachfolge zu finden, sogar unternommen, in seiner „adriatischen Rosamunde" den hohen idealen Stil des Schäferromans auf die Darstellung eines bürgerlichen Liebesverhältnisses zu übertragen, was

ihm manchen Spott einbrachte. Dem Schäferroman folgte der heroische Helden-, Liebes- und Hofroman aus den Salons des Hotels Rambouillet und im Geschmack der Scudery, der wie die Schäferpoesie vor allem den Adel entzückte, aber natürlich auch von den Jungfrauen des Mittelstandes, soweit dieser der Litteratur schon wieder zugänglich war, heißhungrig verschlungen wurde. Der Braunschweigische Herzog Anton Ulrich von Braunschweig (1633—1714) verpflanzte ihn nach Deutschland, und er ward im letzten Viertel des Jahrhunderts zum Moderoman.

Schon in der Dichtung des Andreas Gryphius suchte die antikisierende Schule nach einem bewegteren phantasievolleren Ausdruck und die bloß auswendig gelernten Bilder und Phrasen der Schule zu überwinden. Aber auch in diesem heilsamen und richtigen Bestreben vermochte die deutsche Kunst noch keine Selbständigkeit zu erringen. Man lehnte sich nur noch inniger an die Italiener an. Marini hält triumphierend Einzug. Und wiederum hält man sich ans Äußerliche, mehr an die groben Wirkungen als an die Innerlichkeiten des fremden Künstlers. Das Geistreiche, das immerhin Ideelle Marini's geht verloren. Nur das Lüstern-Sinnliche und Geile, das Grausam-Wollüstige und Blutrünstige, das Romanisch-Naturalistische seiner Kunst und das gemacht Gelehrte versteht man und nimmt man auf. Und wenn man die Barockphantasiesprache des Italieners nachahmt, so setzt man die Nachahmung in die Gehäuftheit der Bilder und Vergleiche, und in die Gesuchtheit des Ausdrucks, ohne dessen Antithesenwitz und all die Intelligenz dieser Sprache zu erreichen. Die deutsche Kunst taumelt, kaum daß sie dichterisch stammeln gelernt hat, schon in einen Stil der Überkünstelei, kaum daß sie begonnen hat, sinnliche Eindrücke festzuhalten und darzustellen, schon in einen Stil der Überphantastik hinein. Das erzeugte dann nichts als einen hohlen und leeren aufgebauschten Schwulst und Bombast, ein roh barbarisches Prunken mit schreienden Farben und grellem Flitterwerk. Nichts ist an diesen Bestrebungen wert, als ein dumpfes instinktives künstlerisches Empfinden, die tastende Erkenntnis von der Bedeutung des Sinnlichen und Phantasievollen in der Kunst, das Streben nach erhöhter Lebendigkeit und Eindrucksfähigkeit. Immerhin lag hier etwas wie eine ästhetische Weiterentwickelung vor, und wenn unsere Litteraturgeschichte die Schwulst- und Bombastdichtung des 17. Jahrhunderts als eine Verfallsdichtung bezeichnet, so thut sie das in altüberlieferter einseitiger Überschätzung der antikisierenden akademischen Poesie und stellt die Nachahmung der römischen Kunst über die Nachahmung der Renaissancepoesie, obwohl letztere die höher und feiner ausgebildete ist, oder sie verläßt wohl ganz und gar den künstlerischen Standpunkt und verwirft die Marini-Nachfolger um ihrer Unsittlichkeit und Lüsternheit willen. Wieder sind es die Schlesier, in diesem Jahrhundert der dichterisch befähigtste, phantasievollste deutsche Volksstamm, von denen die neuen Anregungen ausgehen. An der Spitze der Marinischule stehen



Christian Hofmann von Hofmannswaldau.
Kupferstich von Philipp Kilian nach dem Gemälde von Georg Schulze.

Christian Hofmann von Hofmannswaldau (1617—1679), ein geborener Breslauer und **Daniel Kasper von Lohenstein** (1635—1683), geboren zu Nimptsch in Schlesien und gestorben zu Breslau. Die Dichtung jenes



Daniel Kaspar von Lohenstein.
Nach dem Kupferstich von Tscherning, 1688.

ist von reinerem, höfisch-aristokratischem Charakter, die Lohenstein'sche vereinigt höfischen Geist mit dem schwerfälliger Gelehrsamkeit. Hofmanns-waldau schreibt lyrische Gedichte, Lohenstein Dramen und Romane. Jener ist vor allem bei dem Erotiker Marini in die Schule gegangen und sucht ihn im Einschmeichelnd-Verführerischen, Lüstern-Sinnlichen und Nackten zu erreichen.

Lohenstein, der Begabtere von beiden und Umfassendere übernimmt auch den Grausamkeits-Naturalismus und das Sexuell-Pathologische. Das donnernde Pathos, das Tragisch-Erhabene der Gryphius'schen Tragödie, deren Formen er im allgemeinen festhält, ohne jedoch die Einheit der Zeit und des Ortes zu beachten, sucht er in der Darstellung aller möglichen blutigen Greuel und Scheußlichkeiten, Blutschändereien, Folter- und Mordscenen. Weder der eine noch der andere besitzt eine künstlerische Persönlichkeit und hat wie Marini noch ein Ich zuzusetzen. Ganz zu geschweigen von einem geistigen Gehalt, verfügen sie auch nicht einmal über eine wirklich sinnliche Natur. Das Lüsterne und Grausam-Wollüstige ist etwas Angelesenes. Sie gebärden sich nur so gemein und verrucht, wie unsere moralisierenden Litteraturgeschichtenschreiber ihnen zu so schwerem Vorwurf machen. Das Sinnlich-Lüsterne ist für sie etwas rein Stoffliches. Ihre Einbildungskraft ruht nicht mit den Wurzeln in ihrer Seele. Sie kennen nur Darstellungsformen und Effektmittel der Schule. Sie sind bloß Formalisten, bloß Atelierkünstler, Eklekticisten und Nachahmer, die sinnlos die Farben ihrer Vorbilder als Klexe zusammensetzen. Die Gattung des Staats-, Helden- und Liebesromanes bereicherte Lohenstein mit einem „geschichtlichen" Roman von patriotischen Gesinnungen und von Gelehrsamkeit vollgepfropft, dessen Held Arminius ist und der die alte germanische Welt in ebenso wunderlicher Aufputzung zeigt, wie die „Asträa" das Gallien der Völkerwanderungszeit. Besser auf den Geschmack des Publikums, auf Spannung und Handlung verstand sich jedoch Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen (1663—96), dessen orientalischer Liebes- und Abenteuerroman „Die Asiatische Banise oder das blutig — doch mutige Pegu" lange Zeit die deutsche Leserwelt entzückte.

Lebenskraft, die Jahrhunderte zu überdauern, bewies auch diesmal, auch in Deutschland, nur der realistische Roman. Er war nicht das Erzeugnis einer Schule, er stieg nicht aus einer litterarischen Strömung hervor und es trug ihn nicht die Gunst einer bestimmten Gesellschaftsklasse. Er steht allein für sich da, als das Werk eines Einzelnen, einer Persönlichkeit. Hier stößt man auf die in dieser Zeit so seltenen Spuren eines Ichs, eines Menschen, der vor allem etwas sagen will und zu sagen hat und von einem Innenleben zehrt. Die übrigen nahmen die Formen von außen her, aber die Formen waren auch alles, und sie sahen nichts als Formen. Auch Grimmelshausen entlehnt die Form aus der Fremde, die Form des spanischen Schelmenromanes, aber der Gehalt ist vollkommen sein eigener. Die Form ist immerhin mehr Gemeingut in der Kunst, das Wesen der Selbständigkeit wird vor allem durch das Innenleben des Künstlers bedingt. Auf dem letzteren liegt auch bei Grimmelshausen das Schwergewicht. Es trägt durch und durch germanische Stammeseigenart an sich. Die meisten der übrigen Poeten sind auch innerlich verwälscht, dem deutschen Wesen trotz

aller patriotischen und nationalen Phrasen entfremdet; dieser nicht! Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, um 1625 zu Gelnhausen geboren, gestorben als Schultheiß zu Renchen im Schwarzwald am 17. August 1676, bildet eine vollkommene Ausnahmeerscheinung unter den Poeten und Schriftstellern dieser Zeit. Er steht glücklicherweise der Zunft fern und er hat, man kann wiederum glücklicherweise sagen, keine gelehrte Bildung genossen. Als zehnjähriger Knabe wurde er von hessischen Kriegsvölkern aufgegriffen, weggeführt und machte als Soldat alle Wechselfälle des Krieges mit. Das Leben, nicht die Bücher machten ihn zum Poeten. Ähnlich wie Molière schlug es ihm zum Heil aus, daß er mit dem Volk, mit dem öffentlichen Treiben und der Wirklichkeit im Zusammenhang blieb

Namenszug Hans Jakob Christophs von Grimmelshausen.
(Ein Bildnis Grimmelshausens ist nicht vorhanden.)

und nicht in der Studierstube und in der Gesellschaft kostümierter Schäfer, in unfruchtbaren, wissenschaftlichen und ästhetischen Atelierinteressen aufging. Auch Grimmelshausen hat dem Geist der Zeit sein Opfer dargebracht. Auch er wollte es den gelehrten Dichtern nachmachen und hat sich später fleißig hinter die Bücher gesetzt und stellte dann gern wie die anderen seine Kenntnisse zur Schau. Aber seine litterarische Persönlichkeit war durch das Leben schon zu sehr gefestigt, als daß das Werk ernster dadurch geschädigt werden konnte. 1669 erschien der hervorragendste Roman, der aus seiner Feder hervorgegangen, der „Abendtheuerliche Simplicissimus", ein biographischer Roman, der von den bunten Kriegs- und Irrfahrten, Abenteuern, Thaten, Leiden und Freuden eines Vaganten erzählt. Mit höchster Frische und Anschaulichkeit entrollt das Werk, wie der spanische Schelmenroman für seine Zeit und Heimat es that, die wirklichkeitstreueste Schilderung von den jammervollen Zuständen des Deutschland des dreißigjährigen Krieges, aber er giebt auch noch mehr

als die spanischen Vorbilder, mehr als eine bunte Fülle von Erzählung und Sitten- und Zeitschilderungen: die Geschichte der inneren Entwickelung einer tüchtigen Persönlichkeit, welche durch all den Wust und Dunst, oft in den Schlamm hinabgezogen, im rohen Lebenskampf ihr besseres Selbst behauptet, freilich zuletzt nur in der Resignation das sieht, was als letzte Weisheit und Vernunft übrig bleibt.



Illustration zum „Simplicissimus" aus der Ausgabe vom Jahre 1684.
Die ersten (drei) Ausgaben des Werkes erschienen im Jahre 1659.

Die rückgratslose deutsche Poesie dieser Zeit wird von einer Nachahmung in die andere geworfen. In Frankreich hatte der nationale Geist, vornehmlich durch Molière und Boileau verkörpert, die noch von Spanien und Italien her beeinflußte, gezierte und schwülstige Kunst des Hotels Rambouillet überwunden. Auch in Deutschland, dessen Dichtung

mit so hurtiger Schnelligkeit alle Entwickelungsstadien und alle Stile der europäischen Poesie durchläuft, erliegt der italienisch-spanische Geschmack bald dem neuen französischen. Kaum ist Marini auf den Schild gehoben, da taucht auch schon der Schatten Boileau's auf. Die provinzialen Besonderheiten und Charakterunterschiede der deutschen Stämme treten in dieser Zeit noch deutlicher in Erscheinung. In den Adern des Schlesiers fließt beweglicheres, sinnlicheres Blut; er trägt mehr süddeutsch-österreichisches Wesen an sich und blickt wie die damalige österreichische Kultur nach Italien herüber. Sein ist die Kunst der Phantasie. Das verständigere und nüchternere Preußen und Sachsen werden die Mittelpunkte der Nachahmung der französischen Kunst des Verstandes, der Disciplin und Geregeltheit. Preußen und Sachsen überschütten die Hofmannswaldau-Lohenstein'sche Schwulst- und Bombastpoesie mit Spott und Hohn und stellen ihr eine Kunst des Witzes, aber auch der höchsten Plattheit und Alltagsprosa entgegen. Christian Wernicke (gest. 1710), an Boileau gebildet, schreibt Satiren gegen die Schlesier; er ist ein eleganter Weltmann, wie die Hofpoeten, die sich zu Berlin um den ersten Preußenkönig scharen, so der Freiherr von Kanitz (1654—1699) und Johann von Besser (1654—1729), welch letzterer später in Dresden Unterschlupf fand. Sie stümpern recht und schlecht ihren Meistern am Hofe Ludwigs XIV. nach, preisen die Korrektheit und Glattheit und schreiben nichtssagende Geburtstagsgedichte, Festspiele und sonstige Verse für die hohen Herrschaften.

Der Zittauer Rektor Christian Weise (1642—1708) vertritt mehr eine bürgerlich-volkstümliche Richtung. Er überschüttet die Litteratur mit zahllosen seichten und flachen Schauspielen und Komödien, die in den sächsischen Schulen zur Aufführung kamen und mit satirischen und komischen Romanen moralisch belehrenden Charakters, in denen allerhand Elemente des spanischen Schelmenromanes, der alten Sebastian Brandt'schen und Murner'schen Satire zusammenkommen, sowie des Reiseromanes, wie er zum Teil in den Helden- und Liebesromanen und auch in den phantastischen Mond- und Sonnenreisen Bergeracs ausgebildet war. Eine sehr lustige Parodie auf den echten und rechten pathetischen Reiseroman und dessen Wundersucht, ein Werk echt volkstümlichen Witzes, das die Erinnerung an die Schwankbücher des 16. Jahrhunderts, an die Lügenbücher vom Finkenritter u. s. w. wachruft, aber diesen an Kunst entschieden überlegen, „Schelmuffsky's kuriose und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande“ (1696) von dem Leipziger Studenten Christian Reuter (1665 geboren) ist das prächtigste und ein in seiner Art geniales Erzeugnis der so ganz und gar ungenialen Kunst der Leipziger und Sachsen.

Chaotisch, wie die politischen und wirtschaftlichen Zustände Deutschlands, wogt seine Bildung in dieser Zeit durcheinander. Es fehlt ihr an Einheit und organischem Zusammenhang. Die Bildung der höfisch-aristo-

kratischen Kreise ist eine andere als die der gelehrten Stände, fremdartig stehen sich beide gegenüber und haben sich nicht einander zu durchdringen vermocht, wie es in Frankreich der Fall war. Und es fehlt der Bildung an Freiheit und Selbständigkeit. Sie ist nichts Eigenerrungenes, sondern nur etwas Gelerntes und Nachgeahmtes. Der höfisch-aristokratischen und der gelehrten Bildung aber mangelt es wieder an allen Berührungspunkten



Theaterscene des 17. Jahrhunderts:
„Tigranes berät sich mit seinen Großen über die Ankunft des Pompejus.“ Scene aus einem im Februar 1684 in dem Kurpfälzischen Residenzschlosse zu Heidelberg von Hofkavalieren und Hofdamen aufgeführten Schauspielcyklus: „Die über alle Tugend triumphierende Tugend der Beständigkeit.“

mit der der bürgerlichen Kreise. Tiefe Klüfte scheiden sowohl das Volk, wie den Gelehrten und die adeligen Kreise voneinander. Ein schwerer Satz von Roheit und Brutalität, von echtem und rechtem Barbarismus, eine Folge der Kriegsschlächtereien, der Verwüstungen, der Armut und des Elends, bedeckt den Boden der deutschen Bildung und ist das einzige, was der Bildung gemeinsam angehört. In der Poesie, die aus der Studierstube kam, paart sich die Roheit mit einer pedantisch-schwerfälligen Gelehrsamkeit, in der aristokratischen Salonpoesie mit der Lüsternheit und einer

platten Sinnlichkeit. Eine sinnlose Prunk- und Verschwendungssucht hat an den Höfen Platz gegriffen, die es dem vergötterten Hof von Versailles nachthun wollen. Die deutschen Fürsten sind nur noch die Affen Ludwigs XIV., und es blüht die Maitressenwirtschaft, es gedeiht der Servilismus. Eine hohle Maskeraden- und Mummenschanzpoesie und tote Gelegenheitsdichtung erstickt jede ernstere und tiefere Kunst. Italienische Kastraten und Primadonnen erscheinen an den deutschen Höfen und werden mit ungeheuren Summen bezahlt, während die deutsche Kunst in Bettlerkleidern umherzieht. Mit ihnen kommt aus Italien das musikalische Drama, aus dem sich unsere Oper entwickelt hat, — zumeist ein Schäferspiel oder die Darstellung eines Vorganges aus der antiken Mythologie mit musikalischer Begleitung, Recitativen und Arien, eine Fest- und Gelegenheitsdichtung zur Feier fürstlicher Geburtstage, Hochzeiten und Besuche, voller Schmeicheleien und Verherrlichungen für die hohen Herrschaften. Die glänzendsten Dekorationen und Kostüme, Feuerwerke und Maschinenkünste aller Art, Tänze



Salomon und die Königin von Saba.
Farbige Zeichnung von Chr. Schwarz, München. Kupferstichkabinett.
Die Scene ist ein Zwischenspiel einer Jesuitenkomödie, welche den bekannten Estherstoff der Bibel behandelte.

und Balletts erhöhen die Reize der Vorstellungen des höfischen Theaters. Und bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts ist dieses Hoftheater so verwälscht, daß von seiner Bühne herab vornehmlich nur italienisch und dann auch französisch vernommen wird. Aus dem italienischen Musikdrama erwuchs ein Musikdrama in deutscher Zunge, als es die bürgerlich-patricische Welt der höfischen gleichthun wollte. Hamburg hatte im dreißigjährigen Kriege eine kluge Neutralität bewahrt und durch die Verbindung mit Holland und England große Reichtümer erworben. Hier herrschte Wohlstand und Luxus, während ringsum in Deutschland die Not und Sorge umgingen. Hamburg eroberte sich daher auch in dieser Zeit seine Stellung als eine der ersten deutschen Bildungsstätten. Philipp Zesen und der Elbschwanenorden hatten dort gewirkt und in der Nähe Johann Rist. In Hamburg erstand trotz der feindseligen Stimmungen der Geistlichkeit das erste deutsche Operntheater, das vor allem dem Licentiaten und späteren Senator Gerhard Schott sein Entstehen verdankte und von 1678—1728 blühte; biblische Opern, Moralitäten, allegorische Festspiele, Spektakelstücke und Possen, in französischer und italienischer, hoch- und plattdeutscher Sprache gelangten zur Aufführung, mit großer Pracht und prunkvollem Dekorationsaufwand. Als Komponist glänzte vor allem Reinhold Keiser, und eine Reihe von Poeten, der Prediger Elmenhorst, der tapfer die Sache des Theaters gegen seine geistlichen Amtsgenossen verfocht, ein Postel, ein Hunold und andere schrieben, zumeist barbarische, Texte zur Musik.

Auch das Schuldrama lebte noch fort, und besonders nahm das Jesuitendrama, zumeist in lateinischer Sprache, einen neuen Aufschwung. Der äußere Luxus spielte auch hier eine große Rolle. Dafür sah es um so ärmlicher und bettelhafter in dem Volkstheater aus, im Theater der Berufsschauspieler, die nach dem Kriege wieder auftauchen und wandernd von Stadt zu Stadt, von Ort zu Ort ziehen, verwilderte und zerlumpte Gesellen, Kunstzigeuner, die ein Leben des Elends und der Vagantenromantik führen. Die fremden Elemente sind verschwunden, und ein deutscher Berufsschauspieler hat sich herangebildet. Aber man pflegt noch die Erinnerungen an das Drama der englischen Komödianten, und noch immer werden die alten Werke aufgeführt, nur in einer noch weit mehr verrohten und plump verzerrten Fassung. Mit der Litteratur steht dieses Theaterdrama nur in losen Beziehungen. Gryphius' und Lohensteins Dramen werden nicht aufgeführt und bleiben Buchdramen. Die Schauspieler schreiben sich selbst ihre Dramen, nehmen das Alte, Überlieferte, stellen Scenen aus einem Schauspiel in das andere hinein, verwerten die Moderomane und andere Erzeugnisse der älteren, sowie der ausländischen Litteratur für ihre Zwecke, — kurz, kleben und leimen und arbeiten alles zusammen, was sie irgendwo auf einer Bühne gesehen und gehört haben. Die Liebesscenen, Clownscherze und zahlreiche Situationen können sich immer wiederholen und passen in

jedes Werk hinein, und so entsteht ein improvisiertes Drama; die Darsteller einigen sich nur über die auftretenden Personen und den äußeren Gang der Handlung und überlassen dann der Laune, der Einbildungskraft und der Schlagfertigkeit des einzelnen, überlassen dem Glück des Zufalls und des



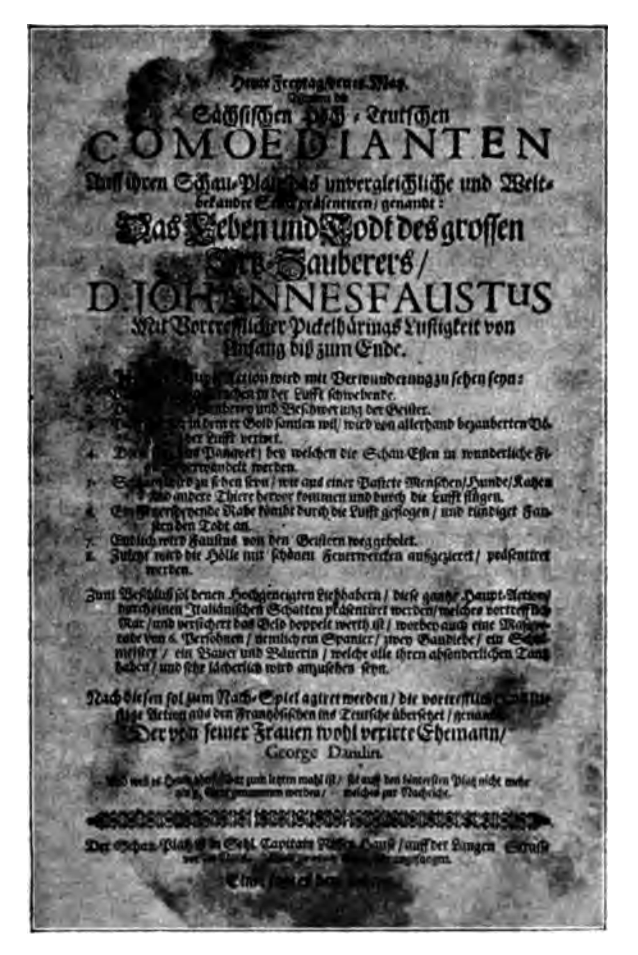
Schauspieler des 17. Jahrhunderts.

Gezeichnet von Tho. Hirschmann, gestochen von G. Scheurer.

Dieses älteste, bisher bekannte Bildnis eines deutschen Berufsschauspielers stellt Christian Janetschky dar, der in den 80er Jahren Pickelhering der Velten'schen Truppe war. Im Hintergrunde eine Bühne.

Augenblicks die Erfindung der Rede und die Ausschmückung der Situationen. Starre Typik, Einförmigkeit und Herkömmlichkeit bildet daher den Charakter dieser geistig und künstlerisch tiefstehenden Litteratur. Immer dieselben Figuren, immer dieselben Situationen und Reden. Die erste Rolle spielt

auch jetzt der Hanswurst, der Pickelhering oder Scaramuz, ein unflätiger, derber Geselle, dessen zweites Wort immer eine Zote und eine Schweinerei ist. Die Hanswurstposse, die sich mit seinen Dummheiten, Streichen und Verdrehtheiten, seinen Liebschaften und Prügeleien ausschließlich beschäftigt,



Heute Freytags [illegible] May.
[illegible] die
Sächsischen [illegible] Teutschen
COMOEDIANTEN
Auff ihren Schau-Platz [illegible] das unvergleichliche und Welt-bekandte [illegible] präsentiren, genandt:
Das Leben und Todt des grossen [illegible] Zauberers /
D. JOHANNES FAUSTUS
Mit Vortrefflicher Pickelhärings Lustigkeit von Anfang biß zum Ende.

[illegible] Action wird mit Verwunderung zu sehen seyn:
[illegible] in der Lufft schwebende.
2. [illegible] und Beschwerung der Geister.
3. [illegible] in dem er Gold schmieden will / wird von allerhand bezauberten [illegible] der Lufft vexiret.
4. [illegible] Panqvet / bey welchen die Schau-Essen in wunderliche Fi[illegible] verwandelt werden.
5. [illegible] wird zu sehen seyn / wie aus einer Pastete Menschen / Hunde / Katzen [illegible] andere Thiere hervor kommen und durch die Lufft fliegen.
6. Ein [illegible] Rabe kömbt durch die Lufft geflogen / und kündiget Fausten den Todt an.
7. Endlich wird Faustus von den Geistern weggeholet.
8. Zuletzt wird die Hölle mit schönen Feuerwercken außgezieret / präsentiret werden.

Zum Beschluß sol denen Hochgeneigten Liebhabern / diese gantze Haupt-Action [illegible] einen Italiänischen Schatten präsentiret werden / welches vortrefflich [illegible] und versichert das Geld doppelt werth ist / werbey auch eine [illegible] von 6. Persohnen / nemlich ein Spanier / zwey Gaudiebe / ein [illegible]meister / ein Bauer und Bäuerin / welche alle ihren absonderlichen Tantz haben / und sehr lächerlich wird anzusehen seyn.

Nach diesen sol zum Nach-Spiel agiret werden / die vortreffliche [illegible] Action aus den Frantzösischen ins Teutsche übersetzet / genandt:
Der von seiner Frauen wohl vexirte Ehemann /
George Dandin.

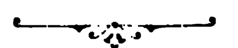
[illegible] zum letzten mahl ist / [illegible] den hintersten Platz nicht mehr [illegible] werden / welches zur Nachricht.

Der Schau-Platz ist in [illegible] Capitain [illegible] Hauß / auff der Langen [illegible]

Theaterzettel der Truppe Veltens, Bremen vom 18. Mai 1688.
(Nach dem im Besitz des Herrn Theaterdirektors Hofrat Pollini zu Hamburg befindlichen Original.)

nimmt die erste Stelle im Spielplan der Volksbühne ein. In den „Haupt- und Staatsaktionen“ mischt sie sich und verschmilzt sie mit der Darstellung einer geschichtlichen oder politischen Begebenheit, welche in einem hochtrabenden und schwulstigen Stil abgehandelt wird, wie er in den Mode-

romanen herrschte. Die gebildetsten der Berufsschauspieler kamen aus den Kreisen der Studenten, welche zahlreich bei ihren Truppen sich einfanden. Den größten Ruf errang sich im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts die „berühmte Bande“ des vielseitig gebildeten Magisters Johannes Velten, die in den Jahren 1685—1692 in näheren Beziehungen zum Dresdener Hofe stand. Velten trug sich mit reformatorischen Gedanken und strebte nach einer Veredelung des Spielplanes. Corneille und Molière erschienen auf seiner Bühne, und die ersten deutschen Schauspielerinnen, aber die Ausländerei der Höfe, die Verachtung, mit denen man in den bürgerlichen Kreisen auf das Theater herabblickte, vereitelten einen Erfolg. Ein kurzer Sonnenblick, — und trübe, schmutzige Sumpfnebel schlagen wieder über der deutschen Bühne zusammen. Die Haupt- und Staatsaktion und die Hanswurstposse sind noch unüberwindbar, und in der Kaiserstadt an der Donau gelangt dieses Theater und diese Litteratur, dort durch die italienische commedia dell' arte besonders gestützt und beeinflußt, zur vollkommensten Entfaltung. Der Schlesier Joseph Anton Stranitzky (1676—1726), der zu Breslau und Leipzig studiert hatte und auch als Schriftsteller aufgetreten ist, entzückte zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Wiener als Salzburger Hanswurst, so dem Typus ein charakteristisches und realistischeres Lokalgepräge verleihend. Der Hanswurst erbaut sich auch 1708 zu Wien das erste stehende deutsche Volkstheater, die Gottsched'sche Reform kann ihm dort nichts anhaben, und er überdauert noch fast das ganze achtzehnte Jahrhundert. Stranitzky aber eröffnet die Reihe dieser großen Wiener Hanswurstdarsteller, welche so lange den Geist des Alten gegen die Forderungen der neuen Litteratur verteidigen: Prehauser, Weißkern-Odoardo, Kurz-Bernardon u. a.





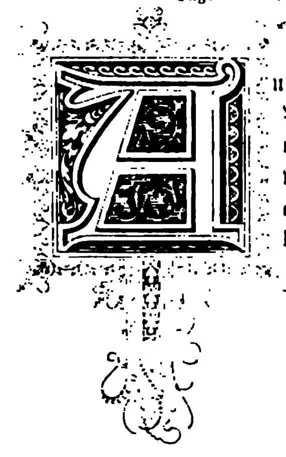
Druck: J. Neumann, Neudamm.





England, Frankreich und Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die Anfänge der Aufklärungsbewegung. Der Kampf gegen den staatlichen und kirchlichen Absolutismus. Das erste Auftauchen der neuen Ideen in England. John Locke. Der englische Deismus. Die Moralphilosophie. Shaftesbury. Bolingbroke. Die Aufklärungsbewegung in Frankreich. Fontenelle. Bayle. Der Eindrang der englischen Ideen in Frankreich. Montesquieu und der politische Liberalismus. Voltaire, der Deismus und der Kampf gegen das Christentum. Bedeutung Voltaire's als Schriftsteller und Agitator der Aufklärung. Sein Werk und seine Persönlichkeit. Die englische Poesie unter der Herrschaft des französischen Geschmacks. Der Charakter des englischen Klassicismus in dieser Zeit. Schriftstellerpoesie. Alexander Pope. Das moralische Lustspiel. Die moralischen Wochenschriften. Addison. Steele. Der englische Roman als Übergangsform zwischen alter und neuer Kunst. Der wissenschaftliche Realismus. Defoe. Swift. Neue Übergangsformen. Thomson. Young. Die klassicistische Poesie in Frankreich. Ihr Formalismus. Der Klassicismus und die neuen Ideen. Bedeutung der Schriftstellerpoesie als Übergangsform. Das Epigonentum: J. B. Rousseau, Crebillon d. Ä. u. s. w. Lesage. Voltaire und die Tendenzpoesie. Das Theater; Destouches, Marivaux. Der Roman und die erzählende Litteratur. Crébillon d. J., Abbé Prévost. Gresset. Die Lyrik. Der Tiefstand der deutschen Kultur zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Die ersten Bewegungsmänner. Thomasius und Wolff. Zustände der deutschen Poesie. Die Hofpoeten. Brockes. Christian Günther. Das deutsche Theater und die Gottsched'sche Reform. Die Herrschaft des französischen Geschmacks. Englische Einflüsse. Die litterarische Bewegung in der Schweiz. Bodmer und Breitinger. Haller, Hagedorn. Liscow. „Die Bremer Beiträge." Rabener. Gellert.



Aus dem Zeitalter der Autorität war ein Zeitalter der Vernunft erwachsen. In der Vernunft hatte der ordnende und systematisierende Geist der letzten Entwickelungsperiode zuletzt die höchste und entscheidendste aller Autoritäten erkannt. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts etwa beginnt das Zeitalter ihrer Herrschaft, und in ihrem Schatten wächst die Poesie des französischen Klassicismus heran. Die Zeit der Vernunft aber überdauert die Zeit der Autoritätsanbetung noch um ein beträchtliches und umfaßt auch die ganze erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Um die Wende der beiden Jahrhunderte aber vollzieht sich eine bedeutsame und große Umwandelung in dem Denken der europäischen Menschheit. Verstand und Vernunft hatten bisher dazu gedient, Gesetze, Ordnung und Regel nachzuweisen und zu schaffen und ein starkes,

unerschütterliches Herrschaftsprinzip aufzubauen, welches die Willkür des Ichs einschränkte und dem freien Menschen der Renaissance den mechanischen Zusammenhang aller Dinge und Erscheinungen, das große, allgemeine, in alle Einzelheiten hinein wirksame Gravitationsgesetz zum erstenmal zum Bewußtsein brachte. Das Thun des Ichs hing in der That nicht so sehr von seinem bloßen Gefallen und Willen ab. Der einzelne stand in unauflöslicher Verbindung mit einer objektiven Welt, an deren Fäden er sich fast nur wie eine Marionettenfigur bewegte.

Jene wunderbare Erkenntnis des 17. Jahrhunderts von dem Mechanismus des Weltalls reichte aber keineswegs zu einer Erklärung aus. Sie war zuletzt die Erkenntnis einer mit toten Ziffern rechnenden Mathematikerweltanschauung. Die toten Ziffern mußten wieder zu lebendigen Wesen gestaltet werden. Das war das Ziel einer neuen, gewaltigen Geistesbewegung, die von Newton zu Darwin hinführte. Die Erkenntnis von dem starren Mechanismus, der unwandelbaren Gleichheit, Ordnung und Ruhe mußte ihre Ergänzung finden in der Erkenntnis von der ewig fließenden Entwickelung, der steten Veränderung und Unruhe der Dinge. Verstand und Vernunft hatten bisher einer Gewaltherrschaft, einem Despotismus in allen Formen das Wort geredet. Der Autoritarismus und Despotismus in Staat, Kirche und Gesellschaft, all das Starre und Erstarrte, das Ichlose des Menschen des 17. Jahrhunderts ist wie ein Abbild des Newtonischen Weltgebäudes, — das Ergebnis einer Naturerkenntnis, die in der Betrachtung der anorganischen Welt wurzelt und unwissend noch dasteht vor den verhüllten Geheimnissen der organischen. Instinktiv jedoch mußte die Menschheit das Einseitig-Halbwahre dieser Naturerkenntnis und aller daraus folgenden Anschauungen fühlen, die Unnatur und Widernatürlichkeit des Autoritarismus und Despotismus, — instinktiv fühlen, wie ein in seinem Ichgefühl gebrochener Organismus nur ein Scheinleben führt und in einem halben Todeszustande verharrt. Das Bewußtsein von der Lebendigkeit des Organismus, von der Selbständigkeit, Beweglichkeit und Freiheit des Ichs schlummerte auf dem tiefsten Grunde ihrer Seele. Und träumend streckt sie die Hände wieder nach der Freiheit aus, rüttelt an den letzten Fesseln, mit denen sie der mittelalterliche Geist noch gebunden hielt. Um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts hebt eine neue Bewegung zur Befreiung des Ichs an, und das Zeitalter der Vernunft, das bisher strenge Regel und Gesetze geschaffen und einen autoritären Despotismus verkündigt hatte, kehrt die Waffen um und wendet sie gegen den Absolutismus, gegen das Autoritätsprinzip. Selbst noch gebunden in seinem Ich, ahnt es dessen Freiheit, hinter der Knechtschaft und Unterwerfung die Selbständigkeit und das Selbstbestimmungsrecht. Der Kampf gegen die „Vorurteile“ ist der große Kampf, den das 18. Jahrhundert auskämpft. Es zerbröckelt und durchlöchert zunächst nur die Weltanschauung des absolutistischen Zeitalters, ohne sie völlig zu

beseitigen. Es untergräbt die Außenwerke der Festung. Die Schäden des autoritären Despotismus hatte die Menschheit naturgemäß am ersten und am tiefsten an ihren materiellen Zuständen erfahren, an ihres Leibes Notdurft, in ihren wirtschaftlichen und sozialen Verhältnissen, im staatlichen und gesellschaftlichen Leben, dann auf religiös-kirchlichem Gebiete. Sie ringt zunächst nach politischer Freiheit, nach öffentlichen Zuständen, welche dem Ich wieder ein größeres Recht und mehr Bewegung gestatten. Sie sucht die Vernichtung des religiös-kirchlichen Despotismus, des Dogmen-Christentums in allen seinen Erscheinungen. Thron und Altar sind es, welche das 18. Jahrhundert in ihren Grundfesten erschüttert. Das ist nicht mehr der vage und unklare Paganismus des Renaissancezeitalters, ein in sinnlichen Leidenschaften, in wilder Lebenslust und Genußbegierde wurzelndes Heidentum, welches gegen die christliche Kirche Sturm läuft, sondern wohlgeordnete und geschulte Kämpfer rücken gegen sie an, welche die ganze methodische Weisheit des 17. Jahrhunderts in sich verarbeitet haben, Geister der geschärften Vernunft und Kritik, welche zum erstenmal den Kampf auf streng wissenschaftliches Gebiet übertragen und keinen anderen Richter anerkennen als den menschlichen Verstand.



John Locke

Die neue Bewegung nimmt ihren Ausgang von England her, das sich im letzten Jahrhundert dem absolutistischen Gedanken am unzugänglichsten erwiesen und durch eine zweite Revolution eine freie Staatsverfassung errungen hatte, wie sie außer in Holland sonst nirgendwo bestand. Inmitten der europäischen Despotien erhob sich der erste konstitutionell regierte Staat, der die Rechte des Fürsten und die Rechte des Volkes gegeneinander abwog und in Gesetzen festlegte. John Locke (1632—1704) erschien als der Bahnbrecher einer neuen Gedankenwelt und streute die Saat der humanitären Weltanschauung des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts aus. Er verlangte die Duldung und die Gleichheit der bürgerlichen Rechte für jeder-

mann ohne Unterschied des Glaubens, nicht nur für die Christen, sondern auch für Juden, Mohammedaner und Heiden, er verwarf die Lehre vom Gottesgnadentum der Fürsten und begründete die Theorien des Konstitutionalismus und von der Volkssouveränität. In religiösen Dingen soll nichts als Glaubenssatz aufgestellt werden, was der Vernunft widerspricht. Die Wundergeschichten und Legenden der Bibel sind zu scheiden von den ewigen Wahrheiten, den tragenden und richtigen Ideen des Christentums. Je nach den Zeiten und Völkern wechseln die Anschauungen von dem, was Tugend und Sittlichkeit ist. Tugend ist eins mit Glückseligkeit, und immer mehr wird sich die Menschheit bewußt, was ihr nützt und frommt, was ihre Glückseligkeit ausmacht. So entwickelt sich die Tugend um so höher, je mehr die Menschheit an Erfahrung zunimmt, an Erfahrung, auf der alles Wissen beruht, und welche die einzige Quelle der Erkenntnis und der Vernunft ist. Wenn in der Philosophie des Hobbes der roh brutale Geist der Restaurationsepoche zum Ausdruck gelangt, so blickt uns aus dem Materialismus und Rationalismus Locke's das Angesicht des merkantilen Englands entgegen. Der Engländer des 18. Jahrhunderts schwärmt und phantasiert nicht. Er glaubt nicht an Wunder und Zeichen, wurzelt fest im Boden der Wirklichkeit. Ein bürgerlicher, kaufmännischer, praktisch-verständiger Geist, der klug rechnet und nur mit Thatsachen rechnet. Auch seine Religion und Moral hält sich ans Nützliche. Er hat sich ein Staatsgebäude zurechtgezimmert, das wohlgeordnet aussieht wie ein großes und reiches Kaufmannshaus. Kühnen idealen Forderungen soll's keineswegs Genüge leisten, genug, wenn sich's bequem, anständig und einigermaßen behaglich darin leben läßt. Die ganze Tasche hat er voller Verträge und Abschlüsse, und wehe dem, der ihm ein Tüttelchen von seinen Vertragsrechten rauben will, der ihm einen Heller schuldig bleibt von dem, was er zu fordern berechtigt ist! Er huldigt dem durchaus praktischen Egoismus eines klugen Geschäftsmannes, der da weiß, daß, wenn man einen anderen recht benutzen und ausnutzen will, auch diesen nicht gar zu schwer belasten darf. Er will keinen Übermenschen, keinen „Principe“ spielen und hält nicht viel von der phantastischen Herren- und Machtmoral der alten Zeit. Um selber gut zu leben, muß man auch den anderen leben lassen.

Locke stand noch auf dem Boden eines Verstandeschristentums und suchte die Übereinstimmung der Vernunft mit dem christlichen Offenbarungsglauben nachzuweisen. Die Gotteslengner wollte er noch ebensowenig wie einst Thomas Morus in seine Duldung eingeschlossen wissen und als echter Anhänger der Allmacht des Staates, der seit den Tagen der Renaissance an Stelle der Kirche getreten war und von da an dieselbe Rolle spielte, die im Mittelalter der Kirche zugefallen war, auch nicht den Katholiken, nicht um seines religiösen Bekenntnisses willen, sondern als Feind des englischen Staates. Entschlossener und rücksichtsloser gingen die Deisten vor, ein

John Toland (1670—1722), Anthony Collins (geb. 1676), Matthews Tindal (1656—1733), Thomas Morgan (gestorben 1743), Chubb (1679—1744) und andere, welche nur den Glauben an Gott mit der Vernunft als im Einklang gelten lassen wollten, die Dreieinigkeitslehre, den Offenbarungsglauben, kurz die Dogmen des positiven Christentums verwarfen und zum Teil alle Religion für Pfaffenbetrug, Aberglauben und Unsinn erklärten. Beim eigentlichen Volke fanden sie wenig Gehör, aber um so mehr in der Welt der Gebildeten. War das Christentum des 17. Jahrhunderts zu einem Ceremonienchristentum ohne Wärme, ohne Innigkeit geworden, so verliert es unter dem Hauch der Aufklärung und des Freidenkertums überhaupt seinen religiösen Inhalt und Charakter. Eine nüchterntrockene Kritik, die nicht gerade in die Tiefen eindrang, nur den Verstand gelten ließ, nur das Praktische, das nächste Irdische zu umspannen vermochte, verwandelte die Religion in eine Morallehre, welche sich auf Nützlichkeitserkenntnissen aufbaute und dabei die Erkenntnis des Guten, den Sinn für das Rechte für einen urewigen Besitz der Menschheit, für ihm etwas Eingeborenes erklärte. Die Moral wird zum großen Losungswort der neuen Zeit, und ein moralischer Mensch sein, das heißt jetzt so viel, wie im Mittelalter: ein Christ sein. Man moralisiert, wenn man früher betete und büßte. Der Freimaurerorden entsteht in England und breitet sich über Europa aus. Je schärfer der Deismus die Dogmen und die Wunder des Christentums, sowie das Kirchen- und Priestertum bekämpfte, je mehr er den Stifter der Religion seiner Göttlichkeit entkleidete und ihn nur noch „als den edelsten der Menschen" gelten lassen wollte, um so emphatischer und schwärmerischer sprach er von der Sittlichkeitslehre des Christentums, von der allgemeinen Menschenliebe, von der Duldung und ähnlichen schönen Dingen. Das Volk ist eine dumme Masse, die es nicht besser wert ist, als daß sie von schlauen betrügerischen Priestern beherrscht und an der Nase umhergeführt wird, und nur die Weisen, die Gebildeten sind fähig, das Geheimnis Gott zu begreifen. Die Weisen aller Zeiten und Völker haben immer nur eine Religion gekannt und kennen nur die Religion der Liebe und der Humanität. Deisten und Moralphilosophen gehen Hand in Hand. Der geistvolle Earl of Shaftesbury (1671—1713), ein Schüler Locke's, trug die neuen Gedanken der Aufklärung in die aristokratische und höfische Gesellschaft hinein und revolutionierte sie. Die Wissenschaft, die bis dahin nur aus schwerfälligen, dicken Folianten unter viel Mühe und Arbeit geschöpft werden konnte, wirft sich in elegante Salonkleider und wird zu einer anmutigen Gesellschaftsplauderin, deren Ausführungen man ohne zu viel Anstrengung folgen kann. Die adligen Herren und Damen schlürfen Shaftesbury's stilistisch wohlgefeilte, moralische Abhandlungen, wie sie in den Tagen der Elisabeth ein Sonett schlürften. In dessen harmonisch wohlgeordneter Welt spiegelt sich die Seele eines Künstlers und Denkers wieder, voller Enthusiasmus für das Gute

und Schöne, die ihm eins sind, aus Gott hervorgeflossen und ein angeborener Besitz der Menschheit. Auf seine Lehre von der besten der Welten und der natürlichen Tugendliebe des Menschen antwortete Bernard de Mandeville (1670—1733) mit seiner in Versen geschriebenen Bienenfabel, in welcher er die Notwendigkeit des Lasters als des Erhalters der öffentlichen Wohlfahrt anpries: der Neid und die Unzufriedenheit treiben zum Wettbewerb an, die Verschwendung setzt tausend Arbeitskräfte in Bewegung u. s. w. Lord Bolingbroke (1678—1751) lehrte die Aristokratie von London und Paris die Religionsverspottung. Freilich soll nur die aristokratische Gesellschaft über die alten Vorurteile erhaben sein und sich über sie lustig machen. Gäbe es keinen Gott und keine Religion, so müßten sie für den Pöbel erfunden werden. Um die Bestie im Zaum zu halten, dazu sind sie gut genug. Wie La Rochefoucauld nennt er den Eigennutz die Triebfeder aller Handlungen, und ein zahmer, dünner 18. Jahrhunderts-Machiavellismus wird von ihm als die echte Regierungsweisheit gepriesen. Bolingbroke's Philosophie wird aber im Grunde zur eigentlichen Philosophie der gekrönten, gefürsteten und geadelten Aufklärer und Freidenker des 18. Jahrhunderts.



Anthony Ashley-Cooper, Earl of Salisbury.

Von England bringen die neuen Ideen nach Frankreich herüber, und die Franzosen verbreiten sie über alle Länder Europas. Die Beweglichkeit, der Geselligkeitstrieb und der Enthusiasmus der französischen Natur machen dieses Volk zum gewandtesten und eifrigsten Agenten der neuen Gedanken-

welt. Es versteht wie kein anderes zu unterhalten, zu plaudern, den Stoff gefällig zu formen und durchsichtig zu gestalten, zu spannen und anzuregen, die Gedanken zu popularisieren und für jeden mundgerecht zu machen.

Schon in der letzten Regierungszeit Ludwigs XIV. hatte sich für alle Einsichtigen klar herausgestellt, an welchen Abgrund das absolutistische Regiment, die unaufhörlichen Kriege, die Verschwendungssucht des Hofes das Land geführt hatten. Der Glanz, welcher so lange Thron und Altar, Königtum und Kirche umgeben hatte, verblaßte, und die Bewunderung, die Ehrfurcht vor ihrem Wesen, vor ihren Einrichtungen erstarb. Es erwachte die Kritik. Fontenelle (1657—1757) hatte mit seiner Gabe leichtfaßlicher Darstellung der vornehmen Welt Geschmack und Lust an der Erörterung philosophischer Fragen einzuflößen gewußt, die Lehren Descartes' ihr vertraulich gemacht und eine höhere und allgemeinere geistige Bildung verbreitet. Pierre Bayle (1647—1707) bot in seinem „kritisch-historischen Wörterbuch" eine Encyklopädie des Wissens der Zeit, welche nicht mehr nur an die Fachgelehrsamkeit sich wandte, sondern an alle Kreise des gebildeten Publikums. Dieses entnahm dem gründlich gearbeiteten Werke nicht nur eine Fülle thatsächlicher Belehrung, sondern es lernte auch die Wohlthat des Zweifelns an sich erfahren. Bayle's Skepticismus unterwühlte den Autoritarismus; kunstvoll stellt er die verschiedensten und entgegengesetzten Meinungen, Überlieferungen und Systeme nebeneinander, läßt dem Leser die ganze Fülle der Thatsachen, Theorien und Hypothesen klar zum Bewußtsein kommen, zeigt dieselbe Sache von den verschiedensten Seiten, in ihren Vorzügen und Nachteilen, hütet sich vor jedem endgiltigen Urteil und lehrt den Leser, selbständig, unbeeinflußt durch fremde Deutung und Erklärung, die Dinge anzuschauen und zu beobachten.

Der Kampf gegen den Absolutismus in Staat und Kirche fängt in den dreißiger Jahren an, immer ernsthafter zu werden. 1728 und 1729 weilte Montesquieu in England, 1725 ging Voltaire ebendorthin in Verbannung und kehrte wie jener 1729 nach Frankreich zurück, beide erfüllt und begeistert von den neuen Gedanken, die sie dort in sich aufgenommen hatten. Charles de Secondat, Baron de la Brède et de Montesquieu (1689—1755) schlug die erste Bresche in das alte System des Despotismus und brach in der Politik den Anschauungen des Konstitutionalismus Bahn. In seinen pikant geschriebenen „Persischen Briefen" (1721), die sich halb wie ein Roman lesen lassen, hatte er mit feiner Satire die Zustände seines Vaterlandes und der christlichen Welt verspottet, den politischen und religiösen Absolutismus, den Aberglauben, die Verfolgungssucht, die Zänkereien der Kirchen und Sekten, das Dogma von der Dreieinigkeit, die Abendmahlslehren u. s. w. Nach langer Pause folgten dann seine reifsten und tiefsten Werke über Staats- und Verfassungsgeschichte: die „Betrachtungen über die Ursache der Größe und des Niederganges der Römer" (1734), sowie der

„Geist der Gesetze“ (1748), welch letzteres Werk die Staatsverfassungen und Rechtszustände der verschiedenen Völker auf ihren Ursprung hin untersucht und miteinander vergleicht. Die idealste Staatsform ist die der Republik und Demokratie, aber der menschlichen Natur am angemessensten die gemischte Verfassung, welche das monarchische und republikanische Element miteinander verbindet und dem König eine Volksvertretung zur Seite stellt.

„Den Namen Voltaire's nennen heißt das ganze 18. Jahrhundert charakterisieren.“ (Victor Hugo.) Man betone den „Namen“ Voltaire's. Die Litteratur Frankreichs gipfelt in ihm, gipfelt in dem Namen, nicht in den Werken Voltaire's. Was dieser seltene Geist geschrieben, kann kaum die Jahrhunderte überdauern, und vielleicht darf man es schon heute für tot erklären. Man zieht kaum noch Gewinn aus dem Lesen seiner Schriften. Es giebt unter den Franzosen viele, die Tieferes, Größeres und Eigenartigeres geschrieben haben, Bleibenderes und Ewigergiltiges, in dem sich ein Stück Menschennatur offenbart, das zu betrachten nie an Wert verliert. Und dennoch steht nicht Corneille oder Racine, auch nicht einmal Molière auf dem Gipfel der französischen Litteratur. Voltaire kann es allein beanspruchen. Er ist der echte und rechte Nachfolger Ludwigs XIV. auf den Thron Frankreichs. Als dieser herabstieg, stieg Voltaire hinauf. An Macht und Einfluß war auch letzterer wie der Herrscher eines mächtigen Staates. Er beherrscht die Politik des 18. Jahrhunderts, steht als der Geheimminister und einflußreichster Ratgeber der befähigtsten Fürsten jener Zeit an der Spitze der Regierung der europäischen Nation und leitet ihre Geschicke. Ludwig XIV. hatte die abendländische Welt dem Scepter Frankreichs unterworfen; französische Sitten und Moden, französischer Geist und Geschmack, französische Kunst, französische Sprache und Dichtung traten in seiner Zeit einen Triumphzug durch alle Länder Europas an und bestimmten den Charakter der neuen Kultur. Voltaire vollendet, was Ludwig XIV. begonnen. In den Tagen seiner Regierung ist die Herrschaft des Franzosentums die vollkommenste und am festesten begründete. Er besiegelt die Unterwerfung Europas unter den französischen Geist. Beide Regierungen vertreten eine Kultur, in welcher die Vernunft, der Geist des Gesetzmäßigen und Geregelten, sowie des Formalen die treibende Kraft ausmachen, eine Kultur des Hofes und der



Montesquieu.
Nach einem Stich von Thelott.

höfischen Gesellschaft, die den äußeren Anstand, das gute Benehmen über den Wert des Inhalts, den Schein über das Sein stellt, die Korrektheit über die Kraft, das Herkömmliche über das Selbständige und Eigenartige, eine Kultur der Ichlosigkeit. Der Zeit Ludwigs XIV., wie der Zeit Voltaire's fehlt der Sinn für die Natur und die natürliche Entwickelung. Sie vermögen nicht, den einzelnen gelten zu lassen, und verstehen nicht, daß nur durch sich selbst jeder zur Entfaltung aller seiner Kräfte gelangen kann. Die Bildung ist herrschaftssüchtig, absolutistisch-despotisch, — volkstümlich, im innersten Kern volksfeindlich. Sie will von oben her beglücken, wie ein Gott über dem Volke schweben, es mit Gewalt zu seinem Glücke führen, ihm bestimmen und vorschreiben, was es als sein Glück ansehen soll, es nach sich modeln, von heut auf morgen völlig umwandeln. Sie will ihm alles geben, nur nicht die Selbständigkeit, nur nicht das Recht, ein Ich zu sein und den eigenen Weg zur Vervollkommnung einzuschlagen. Sie weiß alles, nur nicht, daß alle Entwickelung von unten her, aus dem Kleinsten heraus kommen und allmählich werden muß. Vor allem will sie sich als Gott preisen lassen. Bei Ludwig XIV. ist nichts so sehr wie das eitle Dalai-lama-Bewußtsein ausgebildet, und auch bei Voltaire nichts so sehr wie die persönliche Eitelkeit. Die Eitelkeit ist die stärkste, die treibendste Kraft in der Seele all dieser absoluten Machthaber, ob sie nun vollkommene Despoten sind im Sinne des 17. Jahrhunderts, die nur ein starres Gottesbewußtsein besitzen, das



Voltaire.
Kupferstich von Demautort, n. d. Aquarellbild von de la Tour. 1731.

Bewußtsein der Herrschaft und Allmacht, oder aufgeklärte Despoten des 18. Jahrhunderts, Volksbeglücker, die dem Unterthan mit dem Stock einprügeln, daß sie verdienen, von ihm geliebt zu werden.

Das Zeitalter und die Litteratur des vollkommenen Absolutismus erscheint am charakteristischsten ausgeprägt in den Gestalten Ludwigs XIV., seiner Hofprediger, seiner Hofpoeten Boileau, Racine, — Voltaire ist der große Sprecher, der treibende Geist des Zeitalters des aufgeklärten Despotismus. Was unterscheidet jenen Despotismus von diesem, die Kultur der letzten Hälfte des 17. von der der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts? Im 17. Jahrhundert liebt letztere das Feierliche, das Gemessene und Würdige, das Pathos. Sie ist von strenger, ceremonieller Frömmigkeit und Religiosität. Unberührt von jedem Zweifel, tiefdurchdrungen von dem Glück und der Wohlthat einer sicheren und festen Autorität, hält sie fest am Glauben, und sie empfängt daher etwas Ruhiges, Selbstgewisses, Unerschütterliches. Sie vermeidet die Ausschweifung und hütet den Anstand, sowie die Ehrbarkeit. Alles das ändert sich um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts. Unruhe kommt über die Geister. An Stelle des festen Glaubens tritt der Zweifel, die Zuversichtlichkeit der Behauptung vergeht vor der Lust der Kritik. Damit schwindet das Pathos und die Feierlichkeit von Rede und Gebärde. Der in sich selbst nicht mehr sichere Geist verliert auch nach außen hin das Starre und selbstbewußt Erhabene. Er wird lebendiger, beweglicher, schwankt hierhin und dorthin. Das alte Geschlecht ist stark in der Behauptung, das neue in der Verneinung. Das Unrichtige und Thörichte der Meinungen, der Mangel an Logik und die Selbsttäuschung, das Gemachte und Lächerliche der Erscheinungen kommt ihm klar zum Bewußtsein: der Spott erwacht, der Witz und die Ironie. Sie steigern sich bis zum Cynismus und zur Frivolität, vor denen nichts Festes mehr gilt und besteht. Den einzigen Wert behält bei den untergeordneten Naturen das Sinnliche, das bald die Ehrbarkeit zum Teufel jagt und zur üppigen Genußsucht, zur Ausschweifung und Schamlosigkeit führt. Das eigentliche und tiefste Bestreben aber geht darauf hin, die Priesterherrschaft zu brechen, die europäische Menschheit vom Altar der christlichen Kirche loszureißen, all die Dogmen, die vor der geschärften Vernunft, dem gesunden Menschenverstand nicht länger standhalten, zu vernichten. Innerlich ist aber dieses neue Geschlecht in seiner Verneinung ebenso dogmatisch, wie jenes in der Behauptung und darum unduldsam, fanatisch, oberflächlich, haften bleibend an der Beurteilung äußerer Erscheinungen, objektivlos und ohne Verständnis für die tiefere Natur des, was sie angreifen. Der Absolutismus des 17. Jahrhunderts verknüpfte die Interessen von Thron und Altar, Staat und Kirche fest miteinander und war daher fromm und bigott, christlich und religiös. Aber der Staat war schon damals mächtiger als die Kirche, seit den Tagen der Renaissance schon. Die Kirche muß dem

Staat huldigen, um nicht noch mehr an Macht und Einfluß zu verlieren. Im 18. Jahrhundert fühlt sich der Staat kräftig entwickelt genug, die Kirche ganz von sich stoßen zu können. Die alte gegenseitige Feindschaft der beiden Mächte lodert noch einmal in hellen Flammen auf. So fromm und bigott der Absolutismus des 17. Jahrhunderts ist, so freigeistig, kirchen- und religionsfeindlich ist der aufgeklärte Despotismus.

Voltaire ist der leidenschaftlichste Vorkämpfer, die Seele aller kirchenfeindlichen Bestrebungen dieser neuen Zeit. Getragen von der Gunst der

Sire

je rends a la majesté ce premier volume ce n'est pas moy qui lay couvert d'encre un petit mot de reflexion sur la misere de l'esprit humain. j'ay refait aujourd'huy de cinq manieres differentes un petit passage de la henriade sans pouvoir jamais retrouver la maniere dont je l'avois tourné il y a un mois. quest ce que cela prouve, que le genie n'est jamais le meme, qu'on n'a jamais precisement la meme pensée deux fois en sa vie, qu'il faut attendre continuellement le moment heureux, quel chien de metier. mais il a ses charmes. et la solitude occupée est je croi la vie la plus heureuse. mon pauvre genie tout usé baise tres humblement les pieds et les ailes du votre.

V

Brief Voltaire's an König Friedrich II. in der Niederschrift des Verfassers.
Original in der Pariser Nationalbibliothek.

Fürsten, des Adels und der vornehmen Gesellschaft, um die er auch gelegentlich durch servile Schmeicheleien zu buhlen nicht verschmäht, darf er es wagen, seinem immer mehr sich steigernden Haß gegen die Priesterherrschaft in schärfster und rückhaltslosester Form Ausdruck zu geben. „Die Kritik der Werke, welche die Christen für göttliche Eingebung halten, die Geschichte der Glaubenssätze, die bei der Entstehung dieser Religion allmählich eingeführt sind, die blutigen oder lächerlichen Kriege, die sie erregt haben, die Wunder, die Prophezeiungen, die Legendengeschichten, die im Namen Gottes gebotenen Metzeleien, die Scheiterhaufen, die Schafotte, welche Europa auf Befehl der Priester bedeckten, der Amerika entvölkernde Fanatismus, das unter dem Mordstahl fließende Königsblut; all diese Dinge kehren in seinen Werken unaufhörlich wieder unter tausend verschiedenen Farben.“

(Condorcet.) Voltaire ist kein origineller Denker, er schafft keine neuen Gedanken und weiß die übernommenen Ideen nicht zu einem geschlossenen großen System zusammenzufügen. Er bleibt in den Einzelheiten, in den Schlüssen und Folgerungen stecken, aber dringt nicht zu den Grundlagen und Grundsätzen vor. Die Widersprüche drängen sich bei ihm, und er ist zu allen Kompromissen, zu allen Verwaschenheiten und Nachgiebigkeiten gern bereit. Je weniger er aber in die Tiefe geht, desto mehr in die Breite. Eine durchaus encyklopädische Natur! Über alle Gebiete des Geistes hastet er hin. Er ist Dichter und Ästhetiker, Mathematiker und Physiker, Geschichtsschreiber, Philosoph und Morallehrer. Er popularisiert die neue Gedankenwelt der Engländer, die Erkenntnisse Newtons und Locke's und die Dogmenkritik der Deisten, aber er popularisiert sie mit dem ungewöhnlichsten Geschick. Er ist der von Sieg zu Sieg stürmende große Feldherr, der dem neuen Gedanken ganz Europa unterwirft und zu Füßen legt, nicht ein König, der den Gedanken schuf. Das Werk eines originalen Denkers und eines echten Dichters besitzt etwas Allgemeingiltiges und Ewiges. Es veraltet nie, denn es verkörpert einen in sich abgeschlossenen Typus, einen lebendigen Organismus. Nicht so steht es mit dem Werke des Schriftstellers. Ihm fehlt immer der höchste Reiz der Persönlichkeit. Er giebt uns kein Ich. Er bietet uns nur Lesefrüchte, nur ein Wissen, nur eine Gelehrsamkeit, die wie jedes bloße Wissen, jede bloße Gelehrsamkeit immer bald überholt wird und rasch veraltet. Das Vorübergehende, das Zufällige und das Tagesinteresse beherrscht ihn. Der große Schriftsteller ist wie der Staatsmann und Feldherr. Ihre Zeit vergöttert diese, huldigt ihrer Macht, und jeder möchte von ihnen Nutzen ziehen, aber ihre Macht und ihr Einfluß beruhen auch nur auf dem Nutzen, den sie bringen. Und nach ihrem Sterben wird von Jahr zu Jahr dieser Nutzen unmittelbar immer weniger empfunden. Das Gebäude, das sie errichtet, verschwindet unter den Neuanbauten und Umbauten, den ewigen Veränderungen, welche die kommende Zeit anbringt.

Voltaire ist nun der vollkommenste Schriftsteller, einer der ersten Schriftsteller aller Zeiten und Völker. So einflußreich er in seiner Zeit war, so ist er es doch heute nicht mehr. Eine kulturgeschichtliche Erscheinung, die wir voller Anteilnahme betrachten, aber doch keine lebendige Persönlichkeit mehr. Nur ein lebendiger Name noch. Seine Dichtungen sind veraltet, und auch der Feind des Christentums und der christlichen Kirche wird kaum noch eine Waffe aus seiner Werkstatt zum Angriff verwenden. Überholt sind seine kulturgeschichtlichen Ideen, seine wissenschaftlichen Meinungen. Aber gerade daß er Schriftsteller ist, der vollkommenste Schriftsteller, das erhebt ihn auf den Gipfel der französischen Litteratur. Damit verkörpert er am tiefsten deren eigentliches Sein und Wesen. Die französische Litteratur ist in ihrem Kern durch und durch eine Schriftstellerlitteratur. Wie ihr die echte, dichterische Kraft, der eigentliche Sinn für das Poetische abgeht,

so ermangelt sie auch der großen originalen Denkernaturen. Voltaire aber besitzt alle Kräfte, welche die eigentliche Größe des französischen Volkes und seiner Litteratur ausmachen, und er verkörpert die ganze Summe ihrer Vorzüge und Fehler. Voltaire — das ist die französische Litteratur selbst: der geborene Parteigänger und Agitator, getrieben durch die Mitteilsamkeit und Beweglichkeit, die gesellschaftlichen Neigungen und die Eitelkeit des Volkscharakters, der glänzende Redner, dem alle Töne der Überredung zur Verfügung stehen, der beißendste Witz, der überlegene Spott so gut wie die Thräne der Rührung und des Mitleids, der vollendete Formalist, der die ganze formale Schule des 17. Jahrhunderts durchlaufen hat, schnurgerade Gedankengänge zu gehen gewohnt ist, gewöhnt an Ordnung und Korrektheit, an Klarheit und Schärfe des Denkens — der große Popularisator, der mit wunderbarer Leichtigkeit die Ideen so auszudrücken weiß, daß sie für jeden verständlich sind.

Voltaire steht an der Grenzscheide zweier Welten, einer aristokratischen und einer demokratischen Welt; ein höfisch-knechtischer Geist beseelt ihn und ein Geist der Revolution und der Freiheitssehnsucht. Halb gehört seine Sehnsucht und Neigung dem Volke an, den Unterdrückten, den Armen, den Leidenden, halb den Machthabern und den Unterdrückern. Er ist ein Sproß jener in einem vollkommenen Zersetzungsprozeß begriffenen aristokratischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, die sich selber aufgiebt, sich selbst verspottet und in den letzten Stunden vor dem Untergang noch einmal üppig genießen und alle Ausschweifungen durchkosten will. Ein eleganter Zögling der Salons steigt er auf die Straßen hernieder und ruft zur Empörung gegen die eigene Welt. Aber innerlich trägt er sie noch in sich. Er gleicht dem Sklaven, der sich gegen seinen Herrn empört und doch den alten Sklavengeist, die dumpfe Ehrfurcht vor dem Gebieter, die neidische Bewunderung all des Glanzes und Luxus, der diesen umgiebt, noch nicht überwunden hat. Er ist ein praktischer Realist wie Bolingbroke und der Egoismus die Triebfeder aller seiner Handlungen und auch wieder ein Idealist, der für den anderen kämpft und für ihn sich opfert, — herrschaftssüchtig, unduldsam, fanatisch und verfolgungswütig, wie das Zeitalter des Absolutismus und Despotismus, — und wieder tief ergriffen von dem neuen Geist der Duldung, der Liebe und der Menschlichkeit, der Freiheit und der Selbständigkeit, von bezaubernder Liebenswürdigkeit und entzückender Umgänglichkeit und Leutseligkeit. Sein Charakter schwankt hin und her und ist voller Licht und Schatten wie das Charakterbild des aufgeklärten Despotismus, wie die Regierungen eines Friedrichs II. und Josephs II.

Die englische Poesie unter der Herrschaft des französischen Geschmacks.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzieht sich ein großer Umschwung in den Gedanken und Meinungen der europäischen Bildungswelt. Staat und Kirche stehen im Mittelpunkte des Kampfes. Verfassungsfragen, politische Parteistreitigkeiten, die Tagesinteressen des öffentlichen Lebens, die Kämpfe um Religion, Christentum und Kirche beschäftigen vorzugsweise die Gemüter. Aber es sind auch nur neue Gedanken, welche zunächst in die Litteratur einströmen. Der Verstand wird fürs erste ausschließlich beschäftigt und in Beschlag gelegt. Nur die Erkenntnis ändert sich. Es geht noch keine vollständige Umformung und Umwälzung mit dem ganzen Menschen vor sich. Sein gesamtes Innenleben wird einstweilen noch nicht von der Umänderung getroffen. Das Erkennen ist noch nicht zu einem Fühlen geworden. Es bleibt eine reine Kopfarbeit. Darum macht auch die Poesie, diese Schöpfung der tiefsten Innerlichkeit, keine Wandelungen durch. Sie wächst aus dem Ganzen und Umfassenden des menschlichen Innenlebens hervor, sie spiegelt den Menschen in seiner Totalität wieder, und wirklich neu tritt sie uns nur dann entgegen, wenn auch der Mensch ein völlig neuer geworden ist, seine äußeren Verhältnisse, all seine Anschauungen und Vorstellungen, seine Religion, seine Sittlichkeit, sein Denken und Fühlen ein anderes geworden ist. Ein solch neuer Mensch wuchs allmählich in der bürgerlichen Welt heran. Aber das Bürgertum hat sich in dieser Zeit noch nicht wieder zu der geistigen Bedeutung und Freiheit emporgeschwungen, die es früher einmal besessen hatte. Es beherrscht die Litteratur nicht und drückt ihr den Stempel seines Geistes auf. Es wirft seine Schatten in diese Zeit voraus, wir sehen es kommen und hören seine ersten Trompetensignale, aber es beteiligt sich doch noch nicht mit gesammelter Kraft an der fortschreitenden Geistesarbeit der Zeit. Es lebt noch viel Dumpfes und Totes in seinen Schichten, und noch überläßt es die Pflege der Kunst vorwiegend der höfisch-aristokratischen Gesellschaft, deren Anschauungen und Wesen am meisten in der Dichtung zu Tage tritt. In diesen Kreisen blickt man noch immer mit Bewunderung nach Frankreich hinüber, und man lebt noch in den Vorstellungen und Empfindungen, die unter Ludwig XIV. zur Herrschaft gelangt waren. Die Eleganz des Benehmens und der Formen, die Kunst zu unterhalten und zu plaudern ist das Höchste, das erstrebt wird. So bleibt man dem französischen Klassicismus treu, den Dryden nach England verpflanzt hatte, und entfernt sich allmählich nur immer mehr von den Erinnerungen an die alte nationale Kunst des Shakespeare'schen Zeitalters, um sich dafür desto sklavischer dem Fremden unterzuordnen. Nur die Gedankenwelt ist eine neue, und damit legt man ausschließlich Gewicht auf die Ideen, die man ausspricht. Der Verstand

drängt alles andere in den Hintergrund. Man will etwas sagen, die eigenen Meinungen verbreiten, die gegnerischen bekämpfen und verspotten, man wendet sich nur an die Intelligenz, an die Vernunft. Die Poesie wird zur reinen Tendenzlitteratur von wesentlich satirischem Zuschnitt und ergeht sich in lauter Abstraktionen. Sie verwandelt sich vollkommen in Schriftstellerei. Die Zeit ist überhaupt nicht recht fähig, künstlerisch noch anzuschauen und zu gestalten. Sie erzeugt eine Reihe großer, erster Schriftsteller, aber keine Dichter mehr. Die Poesie sinkt durchaus zu einer bloßen äußerlichen Formangelegenheit herab. Der Vers ist weiter nichts als der kunstvollste Prosastil, die eleganteste, zierlichste und einschmeichelndste, beredteste und verführerischste Ausdrucksweise für den Gedanken.



Alex. Pope.
Nach einem Gemälde von Dahu.

Dieses poetisierende, versemachende Schriftstellertum verkörpert aufs glänzendste Alexander Pope (1688—1744), ein echtes Kind dieser Zeit, deren hervorstechendste Charaktereigenschaften die Eitelkeit und die Schmähsucht ausmachen. Es ist nur natürlich, daß ein Mann, der so wenig wirklicher Dichter war, wie Pope, die „korrektesten“ Verse schrieb, von denen die englische Dichtung weiß, d. h. die charakterlosesten Verse, die äußerlich um so vollendeter aussehen, um so wohllautender, abgerundeter und schöner sein konnten, je weniger Inhalt und Sinnlichkeit sie besaßen, je weniger sie ein Phantasie- und Gefühlsleben zu verkörpern brauchten. Pope hat die Lebemannsphilosophie Bolingbroke's in Verse gebracht und ist wie dieser der unterhaltendste und witzigste Salonplauderer. Wie Boileau hat er in seinem „Essay on criticism“ eine Anleitung zur Dichtkunst gegeben, in seiner „Dunciade“ mit bitterböser Satire seine litterarischen Gegner überschüttet und ein komisches Heldengedicht „Der Lockenraub“ geschrieben. Außerdem an Hauptwerken ein philosophisches Lehrgedicht „Der Mensch“ und ein deklamatorisch-rhetorisches Glanzstück, die Epistel Heloisens an Abälard. Die heiter-witzige und zum Teil frivol-obscöne, Anakreontische Lyrik Matthew Priors (1664—1721) verknüpft die höfische und aristokratische Lebemannswelt der Zeit der letzten Stuarts mit der unter der Regierung Wilhelms III. und der Königin Anna, die sich nicht

This letter, dear Sir, will be extremely
Laconic. I shall stay in or about London this
month, therefore send me full powers & Instruc-
tions, & I will receive & Dispose of y^r Money.
If Mr Whood does not pay it so soon, I doubt not
Mr Knapton will discharge this office as well, in
my absence. I hope to pass a month with M^r
Allen in Septr or ye End of Aug^st & my chief
View in it is to sollicit you to take the full
Benefit of ye Waters. I gave Ld Bolingbroke
y^r Books, tho he was no stranger to them: he
went for Calais 4 days since; with a strong
purpose never to return. The Learned World
will gain what the Political world has lost;
which to you & me is a Consolatory Consideration.
Adieu dear Sir, & forgive me that I repeat y^e
only thing I have to say, that I am wholly
Yours.

June 18th.

A. Pope.

Brief Alexander Pope's an William Warburton. Lord Bolingbroke's Abreise betr., vom 18. Juni 1735.
(Nach dem Original im Britischen Museum zu London.)

viel verändert hatte. Auch auf dramatischem Gebiete herrschte Dürre und Unfruchtbarkeit. Um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts regte sich die englische Ehrbarkeit, das bürgerliche Gewissen und das nationale Empfinden gegen die auf der Bühne herrschenden Ausschweifungen und Sittenlosigkeiten und gegen die Vergötterung des Franzosentums. Auch die höfisch-aristokratische Gesellschaft, durch die zweite Revolution und den Sturz der Stuarts aufgerüttelt, durch Männer wie Salisbury und Bolingbroke für geistige Interessen gewonnen, von jenem auf die Einheit des Schönen und des Guten hingewiesen, entäußerte sich der roh-brutalen Sinnlichkeit, der Wüstheit und offenen Gemeinheit, in der sie sich einige Zeit lang gefallen hatte. Sie kann nicht mehr so geringschätzig auf das Volk herabsehen und dessen Empfindungen mit Füßen treten. Dieses ist zu mächtig und zu selbstbewußt geworden, um schweigend die Ausschreitungen des Adels länger hinzunehmen. Dessen Genußsucht und Frivolität hat feinere Formen, ein bestechenderes Äußere angenommen und mit der Intelligenz sich gepaart. Der Wüstling und der Verführer soll wenigstens die elegantesten Sitten an den Tag legen. Durch die Liebenswürdigkeit seines Benehmens, den Zauber seines Geistes, seine vornehmen Manieren besticht er den plumperen Bürger, der seine alte Bewunderung für den Edelmann und die Reize höfischer Gesellschaftsformen nie überwinden wird. So wird die Bühne von der Litteratur der Zoten und Brutalitäten gereinigt, und wie so häufig der Fall: je mehr man in der letzten Zeit die Moral



Matthew Prior.

mit Füßen getreten hatte, um so ängstlicher sucht man sie jetzt zu wahren. Die bürgerliche Welt, so lange dem Theater entfremdet, durch allerhand religiöse Empfindungen von dem Besuche abgeschreckt, durch die Geistlichen gewöhnt, in dem Theater einen Tanzplatz des Teufels zu erblicken, hat sich von dem Puritanismus abgewandt und dem aufgeklärteren, bequemeren Christentum der Moralisten zugänglich erwiesen. Man sieht ihn wieder im Schauspielhaus erscheinen. Ein Lustspiel von mehr bürgerlichem Geschmack und mehr bürgerlicher Empfindungsweise erobert sich die Bretter. Aber dieser nüchterne, arbeitsame, praktische Kaufmann stellt noch keine großen ästhetischen Anforderungen. Er besitzt auch kein Empfinden für die formschöne Sprache der aristokratischen Poesie Pope's, für all die Formreize des Klassicismus, welche die Dichtung damals allein bieten konnte. Er will nur Tugend und Moral predigen hören, und von der Kirche her ist er gewöhnt, daß eine solche Predigt ein ehrbares, gründliches Ding ist, bei dem man mit ernster Miene zuhört, ein an und für sich so vortrefflich und nützliches Ding, daß es des schönen Aufputzes nicht bedarf. Die Dichtung nimmt auch von der Bühne Abschied, als das witzlose, fade und langweilige moralische Lustspiel Colley Cibbers (1671—1757) seinen Einzug hält und das moralisierende bürgerliche Trauerspiel des Juweliers George Lillo (1639—1793). Ein ganz anderer Mensch wird der Engländer jener Zeit, wenn er kämpfen kann, wenn ihn die politischen Leidenschaften ergreifen, wenn seine Persönlichkeit, seine Freiheit und seine Selbständigkeit angetastet wird. Da entfaltet er die ganze Kraft seines Geistes und Witzes. Und so hatte auch das englische Theater noch einmal einen guten Tag, als am 29. Januar 1728 John Gay's (1688—1732) „Bettleroper" auf der Bühne erschien, eine beißende, politische Satire gegen die Regierung und gegen das Ministerium Walpole und zugleich eine litterarische Satire auf die Europa beherrschende italienische Oper.

Aber auch das war kein Erfolg etwa der Poesie, sondern politisch-litterarischer Tagesschriftstellerei. Für die Dichter ist kein Platz in diesem England. Es phantasiert, es träumt nicht, und ihm fehlt der Sinn für künstlerische Sinnlichkeiten. England arbeitet nur. Es hegt nur praktische und materielle Interessen. Es räumt in seinem Hause auf, es will Licht und Luft drin haben. Es will sich frei bewegen können, es will Selbständigkeit, die Ketten sprengen, welche bisher die Bewegung gehemmt haben. Der ganze Herrendrang der sächsischen Rasse ist erwacht, und mit der furchtbaren Energie, der Geduld und Ausdauer, der unermüdlichen Arbeitskraft dieser Rasse und all ihrer Klugheit und Verständigkeit macht sie sich an das Werk der Befreiung und Aufklärung, frei von den Bevormundungen der Regierung, frei von dem Despotismus der Kirche und von der sklavischen, religiösen Furcht, von der Angst vor der Erbsünde, von der zitternden Unterwerfung unter den Himmel. Das ist ihm alles notwendig

zu einem ruhigen und gesicherten, wohlbekömmlichen Leben, zu einer vernünftigen Daseinsfreude. Er hat das Recht des Irdischen nun wieder rein erkannt und die Erde vollkommen zurückerobert. Der Alltagsmensch, der bürgerliche Geist, nicht mehr nur der phantasie- und lebenstrunkene Künstler der Renaissancezeit predigt das Recht der Erde. Langsame, methodische Erkenntnis hat den Menschen dahin gebracht; es ist das Ergebnis vernünftiger Erwägungen, nicht mehr nur die Folge eines vulkanischen Leidenschaftsausbruches, der die Decke mittelalterlicher Weltverachtung zerriß. Zu einem ruhigen und wohlbekömmlichen Leben gehört auch ein gewisser Wohlstand. Licht und Luft herrschen nur in einem Hause, in dem nicht die Armut wohnt. England ist ein Land der Kaufleute geworden, des Welthandels und einer mächtig gesteigerten Industrie. Es träumt keine utopistischen Träume und übernimmt sich nicht in seinen Idealen: aber es weiß um so besser im Nächsten Bescheid und was dem Allgemeinen zum besten dient. In dieser arbeitsamen und nüchtern-praktischen Zeit, in diesem merkantilen England, dem England der Verfassungskämpfe und der religiösen Aufklärung, wird auch der Poet zum Politiker, zum Kämpfer um die nächsten und unmittelbarsten Interessen, zum Tagesschriftsteller, Volksredner, Satiriker und Pamphletisten, — oder auch der Tagesschriftsteller bedient sich der wirksameren, unterhaltenden, künstlerischen Mittel, um die Meinungen seiner Partei zu verbreiten.

Die gelehrte und wissenschaftliche Bildung erobert sich weitere Kreise. Sie tritt nicht mehr schwerfällig auf, sondern plaudert leicht und gefällig über alle politischen, religiösen und ästhetischen Fragen. Die Zeitschriften fangen an, eine bedeutungsvolle Rolle zu spielen. Der viele Pfund schwere Foliant von ehedem wird in Hefte und lose Blätter zerschnitten, und das Buch zerflattert in eine Reihe von kleinen Aufsätzen, Gesprächen und Unterhaltungen, welche kurz und bündig das Wichtigste einer Sache hervorheben und mehr anregen, als in die Tiefe eindringen wollen. Sie tragen eine ziemlich seichte und oberflächliche Konversationslexikons-Bildung in die gesellschaftlichen Kreise hinein, welche noch bis heute nicht ihren Charakter verändert hat, aber sie verleihen der Unterhaltung immerhin ein geistiges Gepräge, wie sie es bis dahin noch nicht besessen hatte, und breite, soziale Schichten erwachen aus dem dumpf vegetativen Dasein, das von ihnen bis dahin geführt war. Die sogenannten „moralischen Wochenschriften“ wandern von Haus zu Haus. Joseph Addison (1672—1719) und Richard Steele (1675—1711) verbanden sich zur gemeinsamen Herausgabe: April 1709 bis Januar 1711 erschien zuerst, dreimal wöchentlich, „the Thatler“, der sich darauf in den „Spektator“ umwandelte und unter diesem Namen noch zu höherem Ansehen gelangte. Eine Rahmenerzählung verbindet die Aufsätze des „Spektator“ miteinander; ein junger, weitgereister Edelmann, ein Kaufmann, ein Student, ein alter Kapitän und ein fröh-

licher Hagestolz tauschen sich gegenseitig ihre Beobachtungen und Erlebnisse aus. Moralische Abhandlungen, Predigten, Ermahnungen, politische, religiöse und litterarische Erörterungen, Charakterbeschreibungen, Schilderungen des zeitgenössischen Lebens, Kritiken u. s. w. machen den Inhalt dieser Blätter aus. Die frivolen Spöttereien der höfisch-aristokratischen Gesellschaft, die Feindschaft der Deisten gegen das Christentum trifft man da nicht an, vielmehr auf eine steife, ehrbare Moral und ein frommes Christentum. Aber wie weit ist das moralische Christentum eines Addison von dem eines Bunyan entfernt! Dieses kalte, trockene Vernunftchristentum ist ganz irdischer Natur geworden. Es blickt nicht mehr zum Himmel empor. Es ist ein Kaufmannschristentum, nützlich wie eine Handelslehre, und giebt uns die beste Auskunft darüber, welche Vorteile wir davon haben, wenn wir mit der christlichen Religion und Moral einen Vertrag abschließen. Der Stil und die hübsche Form sind auch hier das Wesentlichste. Addisons Tragödie „Cato“ und seine übrigen Poesien sind regelrechte Erzeugnisse des französischen und klassicistischen Geschmacks, Steele's Lustspiele echte moralische Lustspiele, denen einige Schlüpfrigkeiten pikanten Beigeschmack verleihen.


Joseph Addison.
Nach einem Stich von Vernigeroth.

Auf dem Gebiete des Romanes bereitet sich eine bedeutsame Umwandelung vor, die völlig deutlich seit den vierziger Jahren und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hervortritt. Diese Zeit schafft Übergangsformen, in denen sich das eigentlich Dichterische fast ganz verkümmert zeigt, verkümmert das epische Element, die Lust zu erzählen und zu fabulieren, die Phantasiefreude und die Gefühlsseligkeit. England hatte bis dahin noch keinen eigenartigen Roman hervorgebracht und war über die Nachahmung des sogenannten Idealromanes, des Schäfer-, Helden- und Liebesromanes der Spanier und Franzosen, nicht hinausgekommen. Nichts aber konnte dem Engländer dieser Zeit weniger zusagen als die Unwirklichkeiten, Überspanntheiten und galanten und schmachtenden Gefühle dieser Erzeugnisse. Andererseits wiederum war das gesamte Geistesleben nur der Entwickelung einer Halb- und Scheindichtung günstig, wie sie in seinem innersten Kerne der Roman zumeist vorstellt. Die Poesie war ja zu einer reinen äußerlichen Form herabgesunken; sie gab nur eine Einkleidung für

die Gedanken und Tendenzen ab, die man klar und nüchtern aussprach, ohne sie in Sinnlichkeiten, in Gestalten und Vorgänge, in eine Naturerscheinung zu verwandeln. Die Versform ist nur noch ein Schmuck der Rede, aber auch eine Überflüssigkeit, vielfach nur eine unnütze Schwierigkeit und ein Hindernis, den Gedanken möglichst klar und vernünftig auszudrücken, die Meinung und Tendenz breit und vielseitig darzulegen. Die wirklich tüchtigen Köpfe, denen es immer zuerst darauf ankommt, den Gedanken klar und rein zu haben, denen der Inhalt vor die Form, das Sein vor den Schein geht, mußten den Vers, der nur noch „schön" und „korrekt" war, überhaupt beiseite werfen und zur Prosa greifen, zur Gedankensprache, welche die Verssprache nicht sein kann und will. Der Poet, der im Herzen ein Schriftsteller ist, d. h. in innerster Seele mehr Gelehrter, Redner und Agitator als Künstler, der seine vernünftigen Erkenntnisse und Kenntnisse, seine religiösen, moralischen und politischen Meinungen, sein Wissen von der Welt und den Menschen nur in dichterische Formen, aber nicht in dichterisches Wesen umsetzen kann, wird sich am besten immer in Prosa ausdrücken. Auch der Roman giebt die geeignetste Form für diese Schriftstellerpoesie ab, und da die letztere so gut wie ausschließlich in dieser Zeit bestand und herrschte, so tritt auch der Roman ganz anders in den Vordergrund als früher und erzeugt das Eigenartigste und Bedeutendste, was in diesen Jahrzehnten überhaupt entstand, den pädagogischen und belehrenden Roman Defoe's und den kritisch-satirischen Roman Jonathan Swifts.

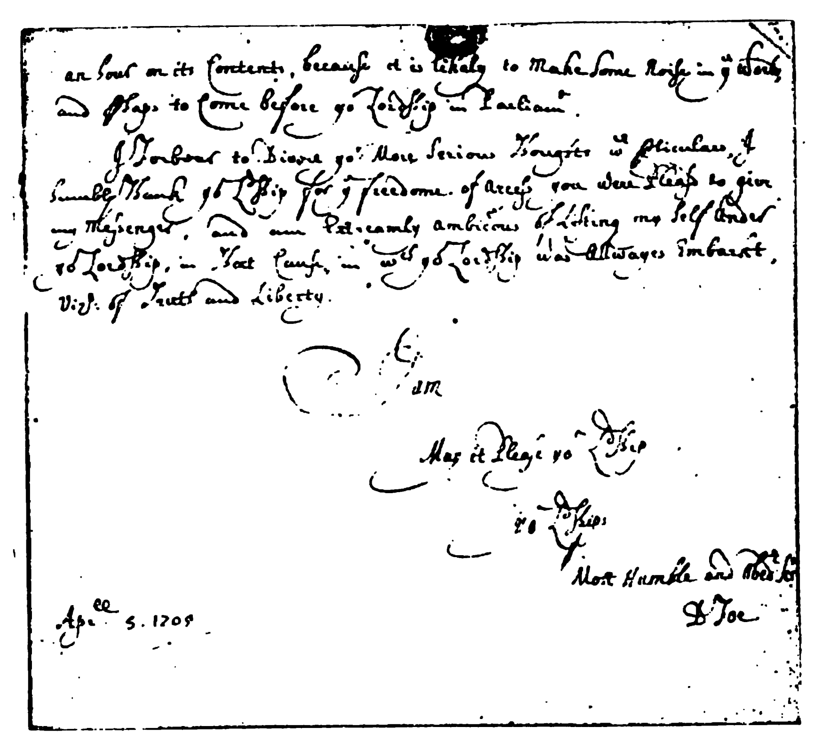
Defoe und Swift sind beide Schriftstellerpoeten, die ebensogut wie Pope in der Poesie nur noch ein Formelement erblicken, Thatsachen- und Willensmenschen, echte Söhne des kaufmännischen und industriellen Englands, die nützliche Erkenntnisse, eine sehr nützliche Aufklärung verbreiten wollen. Sie besitzen den schärfsten Blick für die Wirklichkeitswelt, für die Zustände und die praktischen Bedürfnisse des Lebens in Staat, Gesellschaft und Familie. Sie können nichts anderes als Realisten sein. Aber der Realismus, den sie pflegen, sieht ganz anders aus als der stoffliche Realismus des Schelmenromanes und der romanischen Kunst, sowie auch der Ideal-, der Weltanschauungsrealismus Shakespeare's und der Germanen. Es ist der Schriftsteller-, der wissenschaftliche Realismus, der überhaupt kein künstlerischer Realismus ist, wenn er auch so oft mit ihm verwechselt wird. Es ist nur eine Vorstufe zu ihm, eine notwendige Vorbereitung, die auch in der großen Litteraturperiode des 18. Jahrhunderts schließlich zu ihm hinführt. Wir werden die aufsteigende Bewegung vom wissenschaftlichen zum stofflich-künstlerischen Realismus und von diesem zum „Erwachen der Natur" auf den folgenden Blättern verfolgen, wir werden in Swift und Defoe gern Vorläufer Goethe's erkennen und die allerersten Bahnbrecher einer neuen Poesie, welche den ganz in Form erstarrten Klassicismus auflösen. Gerade

daß sie keine Poeten waren, machte ihren Wert für die Entwickelung der Dichtkunst aus. Diese muß in gewissen Perioden Nichtkunst werden, um wieder zur reinen Kunst, zu einem Typus heranzureifen. Es gilt die Kunst fähig zu machen, daß sie den neuen im Werden begriffenen Vernunft- und Geistesmenschen, der so etwas ganz anderes ist als der Sinnlichkeits-, Phantasie- und Leidenschaftsmensch der Renaissance, formen und gestalten kann. Nur aus dem Innern erwächst die Kunst, nur aus dem Inhaltlichen, innerlich gehen die ersten Umformungen vor sich. Der Übergang ist auch diesmal ein ganz unmittelbarer. Defoe und Swift stehen durchaus innerhalb der klassicistischen Poesie, insofern ihre Kunst nur noch etwas Formalistisches ist, aber sie weisen inhaltlich auf etwas Neuerwachendes hin. Sie lenken den Geist sacht wieder zur Natur zurück, der sich die europäische Poesie seit den Tagen der Calderon und Milton immer mehr entfremdet hatte, indem sie den Schriftsteller-, den wissenschaftlichen Realismus zur Geltung bringen. Das ist ein reiner Ausfluß des Erkenntnistriebes, vollkommen eine Sache des Verstandes und Kopfes. Wissenschaftliche Exaktheit! Genaueste und schärfste Beobachtung der Wirklichkeit. Defoe und Swift protokollieren die Dinge mit der Genauigkeit eines Parlamentsstenographen und eines Statistikers. Sie untersuchen sie wie ein Staatsanwalt. Sie sind Polizisten der Wirklichkeit. Sie führen ordentliche Rechnungsbücher wie ein Kaufmann. Für sie giebt es nur Thatsachen und Wirklichkeiten. Nur diese haben Wert. Nur das Nützliche gilt etwas. Defoe erzählt einen Abenteuerroman, Swift phantastische Reisemärchen, wie die Sindbadgeschichten aus „Tausend und eine Nacht“. Aber nichts wollen sie weniger als Abenteuer und Märchen erzählen, unsere Phantasie erregen, in die Welt des Unwirklichen führen. Sie haben sie ausschließlich um des Wirklichkeitsinhaltes willen geschrieben, und die Märcheneinkleidung dient bei Swift nur dazu, um das Wirkliche aufs allerschärfste zu betonen und durch den Gegensatz noch deutlicher hervorzukehren. Sie stellt eine reine Verstandesform vor, einen Witz dieses witzigsten aller Geister. Erstaunlich ist, mit



Daniel Defoe.
Nach dem Gemälde von J. Richardson und dem Stich von Hopwood.

welcher Genauigkeit in den Einzelheiten diese beiden Schriftsteller vorgehen. Sie sprechen von allen Dingen des wirklichen Lebens, von allen Geschäften und Praktiken, von den Vorgängen in der Natur und in der Geschichte, von Landwirtschaft, von Handel und Gewerbe mit der Sachkenntnis eines Fachmannes. Und diese wissenschaftliche, diese nüchtern geschäftsmäßige Vortragsart läßt uns auch die märchenhafteste Erfindung als etwas wirklich Thatsächliches erscheinen. Wir glauben an Robinson Crusoe, wie wir an irgend einen


an Soul on its Contents, because it is likely to Make Some Noise in ye World and Happ. to Come before yo' Lordship in Parliam't.

I forbear to Deserve yo' More Serious Thoughts in Particular, & Humbly Thank yo' Ldship for ye freedome of Access you Were Pleas'd to give my Messenger, and am Extreamly ambitious of Listing my Self Under yo' Lordship, in That Cause, in wch yo' Lordship was allwayes Embark't, Viz't. of Truth and Liberty.

I am

May it Please yo' Lordship

Yo' Lordships

Most Humble and Obed't Ser't

D Foe

Aprill 5. 1705

Schluß eines Briefes von Defoe an den Lord Halifax vom 5. April 1705.
(Nach dem Original im Britischen Museum zu London.)

geschichtlichen Helden glauben, und wir fassen uns an den Kopf, ob nicht Gullivers Liliputaner, seine Inseln Brobdingnag und Laputa wahrhaftig vorhanden sind. In der alten, illustrierten Ausgabe der Swift'schen Werke von Hawkesworth (London 1755) sind dem Gulliverroman nicht etwa phantastische Darstellungen der seltsamen Menschen und Tiere beigegeben, sondern Landkarten, die uns genau angeben, wo diese Wunderreiche zu finden sind.

Der Weltruhm Daniel Defoe's (1661—1731) knüpft sich an den „Robinson Crusoe" an. Dieser Name ist jedem bekannt, wenn er das Buch vielleicht auch nur in seiner Jugend, in einer Bearbeitung für die Kinder-

welt gelesen hat. Defoe schrieb außerdem noch unendlich viel, gegen zweihundert Schriften, vorwiegend nationalökonomischen, politischen und kirchenrechtlichen Inhalts. Er war der Gründer der Banken und Versicherungsanstalten in England und wurde wiederholt von der Regierung mit politischen Aufträgen betraut. Man sieht, er stand mitten im praktischen Leben. Er stellt eine echt englische Geschäftsmannsnatur vor und besitzt dabei zugleich die Natur eines Poeten, eines Revolutionärs und eines Reformators. Einmal kam er sogar an den Pranger, aber das Volk lief herbei und streute Blumen zu seinen Füßen. Seine eigenen Geschäfte hat er nie führen können, und er machte Bekanntschaft mit dem Schuldgefängnis und starb trotz rastloser Arbeit in Armut. Robinson Crusoe ist der Roman einer Zeit,



Robinson Crusoe.
Titelkupfer der Dubliner Ausgabe des Defoe'schen Romanes vom Jahre 1744.

welche die Wissenschaft der Nationalökonomie hervortreibt. Er weist auf Adam Smith voraus. Ein gewaltiger Hymnus auf die menschliche Arbeit rauscht über uns dahin, ein poetischer Hymnus, der statt in Bildern und Vergleichen

in Tabellen und Nachweisen, in pädagogischen Mahnungen, in praktischen Darlegungen redet. Die Arbeit macht den Menschen unbezwinglich und zum Herrn über die Natur. Alle Entwickelung und aller Fortschritt, alles Heil und Glück beruht auf ihr. Wie entsteht die Kultur, wie Ackerbau und Handel, wie Gesetz und Ordnung, Staat und Kirche, und wie sollen wir am besten unser Leben einrichten, das Leben der Öffentlichkeit und des einzelnen?

Auch Jonathan Swifts (1667—1741) genialstes Werk „die Reisen Gullivers" ist zu einem Kinderbuch geworden. Es klingt wie eine Satire auf dieses unkindlichste und unnaivste aller Werke. Aber solche Thatsachen lehren auch, wie unendlich und unerschöpflich die Quellen des Genies sind, wie es einer Sonne gleicht, deren Licht überall hin dringt. Dieses Zeitalter hat keine gewaltigere Großnatur geschaffen als die Swift'sche. Swift ist der Shakespeare dieses Zeitalters der Kritik und der Zerstörung. Voltaire und Swift! — aber Voltaire erscheint gegen diesen wie ein zahmer und sanfter Schwätzer, wie ein windiges Salonfranzöslein gegen einen germanischen Einsamkeitsrecken. Er plaudert, wenn Swift wie ein Berserker einherrast. Der germanische Einsamkeitssinn offenbart sich hier als ein Furchtbares, Grausig-Entsetzliches, als ein Dämon, der den von ihm Besessenen in den Wahnsinn treibt. Es ist an dieser Stelle unmöglich, selbst in kürzesten Umrissen den psychologischen Prozeß zu schildern, der Swift zuletzt dem Irrsinn auslieferte. Das Zeitalter der Vernunft gipfelt in ihm. Er ist der Vernunftmensch aller Vernunftmenschen. Die Vernunft hat Phantasie und Gefühl zerstört, aber die Unterdrückten und Gemißhandelten rächen sich. Der Verstand überschlägt sich, und der Mensch geht zu Grunde an der zerstörten Einbildungs- und Gefühlskraft. Swift ist die verkörperte Kritik und Negation. Die befreiende Kraft, die zerstörende Kraft des Zweifels, die himmlische, die höllische Gewalt der Kritik haben in ihm den vollkommensten Ausdruck gefunden. Seine Satire trägt einen durchaus wilden, dämonischen Charakter. Sie schont nichts und niemand, weder Religion noch Kirche, weder Staat noch Gesellschaft. Sie wurzelt nicht in irgendwelchen politischen und religiösen Parteimeinungen, sondern im Menschenhaß und in der Verbitterung gegen alles Daseiende, in vollkommenen Verzweiflungsstimmungen. Die Litteratur kennt wenige so ganz und gar tragische Naturen wie Swift. Keiner hat die Waffe der Ironie so furchtbar geschwungen wie er und keiner dabei ein so entzückendes ästhetisches Schauspiel geboten. Die inhaltlich bedeutendsten und umfassendsten seiner Satiren sind das „Märchen von der Tonne", eine schneidende Verhöhnung der drei großen christlichen Kirchengemeinschaften, des Katholicismus, des Luthertums und des Anglikanismus, sowie des Calvinismus, der Dogmenstreitigkeiten und Bibelauslegungen, und „die Reisen Gullivers", eine grausame Verspottung der politischen und sozialen Zustände des damaligen Englands, die noch heute keineswegs an Wert und Bedeutung verloren hat.

Auch in der Poesie erscheinen vorahnende Geister, die auf einen neuen im Entstehen begriffenen Menschen hinweisen. Unter den klassicistischen Gewändern wohnt eine nationale Seele, die französischen Formen durchbricht



Jonathan Swift.
Nach einem Stich von G. Vertue.

ein englisches Empfinden. Der germanische Einsamkeitsmensch erwacht in dem Engländer wieder und blickt von dem Wege, den ihn der französische Gesellschaftsmensch geführt hat, auf stille Plätze und lauschige Orte, die

ihm einst vertraut waren. Ihm wird eng und beklommen in der Salonluft der Pope'schen Poesie, unter all den geputzten, witzigen und geistreichen Leuten, und er flieht auch die Kaffeehäuser, den Markt und das Parlamentsgebäude, die vom Geschrei der Tagesschriftsteller und der zankenden politischen und



Edouard Young.

kirchlichen Parteien wiederhallen. Der nationale Geist, der in der Milton'schen Poesie wohnte, taucht wieder aus der Tiefe, in der er versunken, empor. Auch Edouard Young (1681—1765) giebt in seinen „Nachtgedanken" (1743) Reflexionen und Deklamationen wie Pope; aber es ist mehr Milton'sche Reflexionspoesie als reine Pope'sche Schriftstellerpoesie. Der Verstand sucht nach Fühlung mit dem Gemüte. Die Poesie wird subjektiver und innerlicher. Getroffen von schweren Familien-Unglücksfällen grübelt und philosophiert ein Einsamer mit dem melancholischen Hange der sächsischen Rasse über die Nichtigkeit des Irdischen, über Leben, Tod und Unsterblichkeit. Als Ganzes, als endlos gedehnte Halbpoesie sind die „Nachtgedanken" heute ungenießbar, aber in den Einzelheiten reich an Kraft, kraftvoll in den Bildern und Gedanken. James Thomson, ein geborener Schotte (1700—1748), flüchtete sich an den Busen der Natur und gewann der Landschaftspoesie, die noch bei Milton so glänzende Triumphe gefeiert hatte, entzückte Hörer und die Begeisterung ganz Europas. Seine delikat ausgeführten, frischen, bilder- und farbenreichen Schilderungen von Sonnen-Auf- und Untergängen, von Gewittern, Wäldern und Hainen erwuchsen aus der Leidenschaft des Engländers für das Landleben, das auch neben dem neuen Salonleben seine alte Zauberkraft nicht verloren hatte. 1726—1730 erscheinen die „Jahreszeiten", das eigentliche Musterwerk der beschreibenden Landschaftspoesie, welche eine so große Rolle in der europäischen Dichtung des 18. Jahrhunderts spielt und vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts charakteristisch das Innenleben des abendländischen Kulturmenschen abspiegelt. Thompson bringt schon alle Ideale, Träume und Stimmungen Rousseau's zum Ausdruck, ästhetisch aber bedeutet seine Poesie den Übergang und die Verschmelzung des wissenschaftlichen und des stofflichen Realismus und Naturalismus.



James Thomson.
Nach einem Stich von Wernigeroth.

Die französische Dichtung.

England und Frankreich stehen in dieser Zeit als die beiden führenden Geistesmächte Schulter an Schulter und in einem regen gegenseitigen Austausch. Die Gemeinsamkeit der Ideen und Ideale und des gesamten Kulturbesitzes verwischt vielfach die nationalen Verschiedenheiten. Frankreich übernahm von England den neuen Gedankenbesitz, England von Frankreich die Formensprache. So geht das Wesen beider Völker mannigfach ineinander über. Die ganze europäische Bildungspoesie hat sich jetzt dem französischen Geschmack unterworfen. Überall herrscht der Klassicismus des Zeitalters Ludwigs XIV., herrscht die Regel Boileau's. Und kaum während des ritterlichen Mittelalters übte die französische Dichtung einen so alles andere erdrückenden Einfluß aus. Aber nur ein starrer, toter Klassicismus sitzt noch auf dem Thron, ein ganz in äußerliche Formkunst entarteter Klassicismus. Ebenso wie England besitzt Frankreich nur noch eine Schein- und Schriftstellerpoesie, eine Poesie, aber keine Poeten oder nur ein Geschlecht von Nachfolgern und Nachahmern, welches in den ausgetretenen Geleisen der Bewegungsmänner des 17. Jahrhunderts weiter trottet. Scheinbar steht die Entwickelung still, doch sehen wir auch in der französischen Litteratur das Wirken neuer Gewalten, welche sacht und unmerklich den Fortschritt der Dichtung und die von innen heraus sich vollziehende Umwandlung verraten. Die Umformung der klassicistischen Poesie in eine rein stilistische und in eine Schriftstellerpoesie bedeutet zugleich ein Vergehen und ein Werden, ein Absterben und ein Neugebären. Sie bedeutet zunächst das Übergewicht, die Alleinherrschaft des Ideenlebens in der Kunst. Diese will nur noch Gedanken aussprechen, und sie formt und gestaltet sie nicht mehr, sondern spricht sie rein abstrakt und verstandesmäßig aus in einer Verssprache, die in Wahrheit nur eine glatte und elegante, die verfeinertste Prosasprache ist. Es sind *neue* Ideen, die auf den Menschen eindrangen, denn nur neue Ideen können ihn so vollkommen in Anspruch nehmen, so erregen und begeistern, daß er ganz und gar in der Agitation aufgeht und nichts als jene verbreiten und zu Ansehen bringen will. Zunächst strebt er nur nach Klarheit über diese neuen Gedanken, will sie recht kennen lernen und ordnen. Sie sollen ihm zu einem wirklichen Wissen werden. Vorgetragen werden sie in den überlieferten herrschenden Formen der herrschenden Kunst. Der Klassicismus wird noch gar nicht angetastet. Macht es denn einen Unterschied, ob man in den Formen der klassischen Tragödie die Gedankenwelt eines Corneille oder eines Voltaire ausspricht? Kann man nicht ebensogut in Alexandrinischen Versen eine Ode zu Ehren des vergötterten Ludwigs XIV. singen oder eine Satire auf den Despotismus schreiben? Nein, das macht gar keinen Unterschied — ja, das macht den größten aller Unterschiede aus. Das macht keinen Unterschied aus für den,

der mit Schriftstelleraugen die Poesie betrachtet, und dem es nur darauf ankommt, seine Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Solange die Poesie reine formalistische Schriftstellerpoesie blieb, solange vertrugen sich auch die neuen Ideen vollkommen gut mit dem alten klassicistischen Geschmack, und solange dauerte die Herrschaft einer Dichtung nach Boileau'scher Regel. Aber in Wahrheit bedeuten diese neuen Ideen das erste zersetzende und zerstörende Element der klassicistischen Kunst und das erste aufbauende Element einer neuen Poesie, die ihre schönsten Blüten freilich nicht in Frankreich und auch nicht in England, sondern in Deutschland entfalten wird. Ankämpfend gegen die Vorurteile und Autoritäten, gegen den Geist der Herrschaft und der Unterwerfung, standen sie im geraden Widerspruch zu einer Kunst, welche aus dem Boden einer absolutistischen Weltanschauung emporgeblüht war und in strengen Formen und Regeln ihr Wesen offenbarte.



Lesage.
Nach einem Stich von Hopwood.

In der Zeit zwischen Racine und Voltaire beherrscht ein ausgeprägtes Epigonentum, das sich eng an die älteren Meister anlehnt, die französische Litteratur: Prosper Jolyot de Crébillon (1674 bis 1762), der Verfasser schrecklicher und einförmiger Tragödien voller Greuelscenen und donnernder Fanfaronaden, und Jean Baptiste Rousseau (1670—1741), ein frostiger und gespreizter Oden- und Gelegenheitsdichter zu Ehren von Thron und Altar, der brave Jansenist Louis Racine (1692 bis 1763), der in einem Lehrgedicht „Über die Religion" gegen die Aufklärer zu Felde zog, — alle drei Führer im Kampf der Anhänger des Alten gegen Voltaire.

Aber schon erobert sich der Schriftsteller den ersten Platz, und der Schriftstellerroman überholt an Wert und Bedeutung weit die eigentlich dichterischen Erzeugnisse. Der Bretagner Alain René Lesage (1668 bis 1747), die glänzendste litterarische Erscheinung dieser Zeit, ein leicht beweglicher, munterer Geist, verkörpert den echten esprit gaulois, der im letzten Jahrhundert zu so bescheidener Rolle verurteilt war. Eine neue Form vermag er nicht zu schaffen, aber er greift auf Formen zurück, welche vor dem Klassicismus in eigentlicher Lebensfülle bestanden hatten und von diesem überwunden wurden. Er geht noch einmal in die Schule der Spanier zurück, erneuert den Schelmenroman und schreibt eines der besten Werke dieser Gattung. Auch dieser Rückschlag ins Alte verrät die innere Zersetzung der klassicistischen Poesie, wie denn überhaupt die französische Dichtung des 18. Jahrhunderts nur einen großen Auflösungsprozeß dieser Kunst vorstellt, aus der sie sich trotzdem nicht befreien kann, so daß eine entscheidende Neuentwickelung ausbleibt und erst im nächsten Jahrhundert

zu stande kommt. Schon früher wurde betont, wie schlecht sich der esprit gaulois, dieser demokratische und immer opponierende, spottsüchtige Geselle, mit dem Geist des Klassicismus vertragen konnte. Und Lesage steckt schon voll von Zerstörungssinn, er kündet wie Bayle die Aufklärungsbewegung an, er ist in den Tagen vor Voltaire der rüstigste Streiter im Kampf gegen die alte Welt. 1707 erschien das erste seiner Hauptwerke, „der hinkende Teufel", von 1715 bis 1735 die vier Bände des „Gil Blas von Santillana", die spannende und unterhaltende Erzählung von den Abenteuern und Erlebnissen des aufgeweckten, leichtsinnig-fröhlichen Gil Blas, die sich wieder zu einem umfassenden Kulturgemälde der Zeit ausgestaltet und mit heiterem Witz und gefälliger Ironie die faulen Zustände in Staat, Kirche und Gesellschaft offen legt.

HISTOIRE
DE
GIL BLAS
DE SANTILLANE.

Par Monsieur LE SAGE.

Enrichie de Figures.

TOME PREMIER.



A PARIS,
Chez PIERRE RIBOU, Quay des Augustins, à la Descente du Pont Neuf, à l'Image saint Loüis.

M. DCC. XV.
Avec Approbation, & Privilege du Roy.

Titelseite der Originalausgabe des ersten, 1715 erschienenen Teiles von Lesage's „Gil Blas".
(Le Petit, a. a. O.)

Der „esprit gaulois" lebt auch als ein Element in der Kunst des Rokoko, das in den Tagen der Regentschaft die vornehme Welt erobert. Die Feierlichkeit und gemessene Würde, die äußerlich zur Schau getragene Ehrbarkeit, Strenge und Frömmigkeit hat die Gesellschaft als lästigen Zwang beiseite geworfen. Sie will nichts mehr, was nach Heroismus aussieht. Sie ist nun vollkommen ins Weibische ausgeartet. Der Kammerdiener und das Kammermädchen halten die Zügel der Regierung in Händen, die Maitresse und das öffentliche Dirnchen haben bei Hof Einzug gehalten. Die wollüstige Kunst, mit der das Schlafzimmer der Maitresse ausgeschmückt ist, überträgt sich auf alle Künste. Alles in Kleidung und Gerätschaft wird nett und zierlich,



Der hinkende Teufel.
Nach einer Gravure von Walker.
(Lacroix, a. a. O.)

mon addresse est Sur le quay de Lhorloge au Soleil dor.

Je suis avec un tres profond respect

Monseigneur

De votre Grandeur

Le plus humble et le plus obeissant
Serviteur Le Sage

a paris ce 18e Juin 1715

Schlußstück eines Briefes von Lesage an den Marquis von Torcy.
(E. Charavay, a. a. O.)

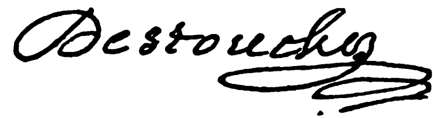
geleckt, süß, bunt und weich in den Farben, gedrechselt, geschnitzelt, kraus und geschnörkelt in den Formen. Nirgendwo mehr eine gerade Linie. Alles ladet zur Üppigkeit, zur matten, entnervten Genußsucht, zur tändelnden Schwelgerei ein und atmet die raffinierteste Koketterie. Das Gebäude selbst verliert die feste Gliederung, hüllt sich wie ein Weib in lauter Spitzen und Flitterkram und schaut aus wie ein ins Kolossale gesteigertes Nippsächelchen. Auch die Poesie tändelt und kokettiert, tänzelt in zierlichen Versen, liebelt und erzählt Zötchen und pikante Schlüpfrigkeiten. Die Operette erscheint auf der Bühne. Die epikureisch-anakreontische Lebemannspoesie, die in den Kreisen der Ninon de l' Enclos, von Chaulieu und Chapelle gepflegt worden, findet ihre Fortsetzung in den Erzeugnissen der Mitglieder des Vereins „Caveau", in den Chansons eines Charles François Panard (1694—1775) und Alexis Piron (1689—1773). Einer der hervorragendsten, ausgelassensten und frivolsten unter den frivolen Genossen des „Caveau" war der Sohn des „schrecklichen" Crébillon, der nichts weniger als feierliche Claude-Prosper Jolyot de Crébillon der Jüngere (1707—77), dessen Romane dem Geschmack fürs Lüsterne die reichlichste Nahrung boten. Und Jean Baptiste Louis Gresset (1709—1777) erzählt uns mit übermütiger Laune in seinem komischen Epos „Ververt" von einem in einem Nonnenkloster erzogenen Papagei, der dort allerhand fromme Sprüchlein beten gelernt hat. Aber auf der Fahrt zu einem anderen Kloster hin nimmt er von den Matrosen allerhand Flüche und Schimpfworte an. Strenges Fasten bringt ihn schließlich wieder zur Frömmigkeit zurück, doch überladet er sich bei der Feier seiner neuen Bekehrung den Magen mit Zuckerwerk und stirbt daran. Unsterblich aber lebt sein Geist in den Seelen aller Nonnen fort.



Frontispice der ersten Ausgabe von Voltaire's „Henriade". (Lacroix, a. a. O.)

Seit den dreißiger Jahren tritt Voltaire als Dichter beherrschend in den Vordergrund, und mit ihm erscheint die in klassischer Gewandung einherschreitende Tendenzpoesie, die bald mit feierlich-pathetischen und rührenden Worten, bald mit beißendem Spott und Witz, mit Satire und Ironie für die neuen Aufklärungsgedanken ins Feld zieht; einmal kommt Voltaire wie Corneille mahnend, predigend und von Sentenzen überfließend, ein anderes Mal als spöttelnder, cynismenreicher Lebemann, ein frivoles, üppiges Lächeln um den Mund, groß geworden in der Luft des Rokokosalons, und dann wieder als der übermütige Gassenjunge des echten esprit gaulois. In seiner „Henriade" (1723), dem Epos vom Kampfe Heinrichs IV. gegen die Ligue, arbeitet





Philipp Néricault Destouches,
Nach einem Stich von Schleuen.

die ganze Maschinerie des frostigen Heldengedichts klassischer Schule, und der Dichter schleudert pathetische Flüche gegen den Fanatismus und predigt die Duldung, während er in der „Jungfrau von Orléans" (1730) parodierend, lachend, spottend und zotend über seine Heldin herzieht, die ihm als Volksheilige die geeignete Person erscheint, um gegen Priestertum, Wunder-, Legenden- und Aberglauben herzufallen. Voltaire ist in allen Gattungen zu Hause. Wie im ernsten und komischen Epos, so in der Satire, im Epigramm, in der Ode, im Gelegenheitsgedicht und in der galanten Lyrik. Er schafft den Tendenz-, den philosophischen Roman, um seine Ideen zu verbreiten, kämpft in „Candide" gegen den Optimismus der Leibnitz'schen Lehre, im Micromégas gegen Descartes und veröffentlicht eine lange Reihe von Dramen, „Oedipe" (1718), „Brutus" (1730), „Zaïre" (1732), die erste klassische Tragödie, welche etwas wie nationale Geschichte darstellt, „Alzire" (1736), „Mahomet" (1738), am schärfsten und bittersten in der Tendenz gegen den religiösen Fanatismus und Despotismus, „Mérope" (1737/38), „Sémiramis" (1748), „Tancrède" (1760), Werke, welche den Tragödien von Corneille und Racine immerhin noch am nächsten kommen. Jenem steht er näher als diesem, indem er aus dem häuslichen in das öffentliche Leben zurückkehrt und das Liebesdrama



Scene aus der Komödie des Destouches „Le glorieux".
(Aus Lacroix, a. a. O.)

wieder der Behandlung großer, politischer und religiöser Fragen dienstbar macht. Er erweitert den Schauplatz und das Stoffgebiet und bringt namentlich auch das Mittelalter auf die Bühne. Der Genius Shakespeare's und des altenglischen Dramas beginnt dem Klassicismus wieder Raum abzugewinnen, und Voltaire blickt nicht ohne staunende Empfindung zu ihm herüber, nicht ohne zu ahnen, daß er über ganz andere poetische Kräfte verfügt, als sie dem französischen Geiste zur Verfügung stehen. Er läßt



Antoine François Prévost d'Exiles.

sich von ihm anregen und zur Nacheiferung anreizen. Es wiederholt sich in etwas das Schauspiel, das schon Dryden aufgeführt hatte. Aber der Klassicismus bleibt doch noch Sieger, ohne viel Schaden gelitten zu haben, und als Shakespeare diesem gefährlich zu werden drohte, als die neue Kunst immer begeisterter auf den großen Briten hinwies, da stellte sich Voltaire an die Spitze der Verteidiger der Alten und erhob im Namen der Klassicität Einspruch gegen die betrunkene Wildenpoesie.

Auch in Frankreich erobert sich der bürgerliche Geist langsam und allmählich die Litteratur. Er bringt den Realismus herauf und die Neigung

zu moralisieren, sowie die Rührseligkeit. Philippe Néricault Destouches (1711—1723) weist auf das Molière'sche Charakter- und das Intriguen-Lustspiel zurück und voraus auf das Familiendrama Diderots. Er durchbricht die strenge Schranke, welche der Klassicismus zwischen der Welt der Tragödie und des Lustspiels aufgerichtet hatte, und wagte es, in seinem „verheirateten Philosophen" (1727) zum erstenmal ernste Scenen mit heiteren abwechseln zu lassen. Die bürgerliche Welt hatte bis dahin nur in der Komödie eine Rolle gespielt und war wesentlich nur dazu da, verspottet und satirisiert zu werden. Die Tragödie gehörte den Königen, den Fürsten und Helden. Jetzt beansprucht der bescheidene Bürger, wenn auch nicht feierlich und tragisch, so doch ernster genommen zu werden. Er erscheint den lasterhaften Aristokraten gegenüber als der Verteidiger der Tugend, der Ehrbarkeit und Moral, der Unschuld und der Reinheit der Ehe. In seinem satirischen Sittendrama „Le glorieux" richtet Destouches schärfere Pfeile als Molière gegen die Aristokratie, und es wirft ein helles Streiflicht auf die sozialen Zustände, wenn wir dort auf der einen Seite den reich gewordenen Bürger sehen und auf der anderen den heruntergekommenen Grandseigneur, der sich lauter Demütigungen gefallen läßt, bis er die Tochter des dünkelhaften Parvenus heimführt. In rührseligen Schauspielen kämpft de Lachaussée (1692—1754) angesichts der leichtfertigen aristokratischen Rokokokunst für die Heiligkeit der Ehe, während in den Dramen und Romanen des Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1697—1733) und in der wundervollen Erzählung des Abbés Antoine François Prévost d'Exiles (1697—1763) „Manon Lescaut" die Lüsternheit, Sinnlichkeit und weiche Üppigkeit des Rokoko mit der Sentimentalität und Thränenseligkeit, dem Idealismus und der Jugendschwärmerei des Rousseau'schen „homme sensible", aristokratisches und demokratisches Empfinden eigenartig verschmilzt. Das ergiebt auch einen eigenartigen Spiel voller Koketterie und Raffinement, voller Künsteleien und Geschraubtheiten, aber dabei voll eines lebendigen scharfäugigen Realismus, der sich in die Beobachtung der Außen- und der Innenwelt tief einbohrt und durch Wahrheit der Psychologie, wie durch echte und starke Gefühlstöne überrascht.

Die deutsche Poesie.

In der deutschen Litteratur sieht es zu dieser Zeit noch ganz unwirtlich aus, und kaum vermag man das Land den Kulturländern zuzurechnen. Die jammervollen politischen und wirtschaftlichen Zustände, die despotische Gewalt- und Willkürherrschaft der Fürsten und das Polizeiregiment verhindern jede freiere Bewegung und jeden Aufschwung des Geistes. Noch immer fehlt es an einem rechten Innenleben, an einem eigentlich litterarischen

Bedürfnis, und die national-patriotischen Dichter und Schriftsteller spielen die Rolle von Predigern in der Wüste. Tiefe Klüfte scheiden die einzelnen Gesellschaftsschichten voneinander, und nicht einmal die Sprache schlingt ein Einheitsband um das deutsche Volk. In den höfischen Kreisen und in allen, die auf eine feinere gesellschaftliche Bildung Anspruch erheben, herrscht das Französische und liest man nur französische Bücher. Hier blickt man mit Verachtung auf alles Einheimische, auch auf die Sprache, herab, und man vermag sie nicht einmal richtig zu sprechen, wie es noch ein Friedrich II. nicht vermochte. Der Gelehrtenwelt ergeht es nicht viel besser. Christian Thomasius (1655—1728) hatte allerdings gegen Ausgang der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts den revolutionären Schritt gewagt und trotz des zornigen Widerspruches der Zunft vom Katheder einer deutschen Universität herab Vorlesungen in deutscher Sprache gehalten. Einige fanden auch nach und nach den Mut, ihm darin zu folgen. Er schlug eine erste dürftige Brücke über die Kluft, welche Volk und Gelehrtenwelt, gelehrte und nationale Bildung voneinander getrennt hielten, und suchte durch eine Zeitschrift „Monatsgespräche“ die Wissenschaft weiteren Kreisen



Christian Thomasius.
Nach dem Kupferstich von M. Bernigroth.

zugänglich zu machen, sowie ihr etwas von dem Geiste pedantischer Schwerfälligkeit zu rauben. Er war ein freier, aufgeklärter Mann, der auch ins öffentliche Leben eingriff, gegen die Scheußlichkeiten der Hexenprozesse und der Justizpflege, gegen die Folterqualen auftrat, aber diese edlen, freien Menschen, diese Männer des Fortschritts, diese Prediger in der Wüste, eilen ihrer Zeit immer weit voraus, und die Kultur selbst einer kleinen Masse folgt ihnen nur langsam nach. In der deutschen Gelehrtenwelt herrscht noch während der ganzen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Geist, gegen den Thomasius angekämpft hatte. Die Professoren sind schwerfällige, plumpe Gesellen, dürre Pedanten, die den Kopf voll von einer unfruchtbaren Gelehrsamkeit haben und, erzogen im Studium der lateinischen Sprache, nur ein barbarisches Deutsch zu schreiben vermögen. Ihrer Wissenschaft fehlt es noch immer an allem Zusammenhang mit dem Leben, mit dem Volk, mit der Öffentlichkeit. Der Bürger aber steckt voll von Furcht und Bedientensinn und lebt ein dumpfes, enges, trauriges Philisterdasein, dem überhaupt das Bedürfnis nach einem Buche abgeht. Nur mit seinem religiösen Empfinden erhebt er sich in die Welt eines idealeren Geisteslebens. Deutschland war ein Gespött seiner Nachbarn. „Allemand" bedeutete den Franzosen soviel wie „dummer, täppischer Mensch", die deutsche Sprache galt ihnen als eine barbarische, besonders da die Deutschen selbst bei ihrer widerlichen Sprachmengerei sie zu verachten scheinen: „Von den Deutschen," erklärte Rivarol, „hat Europa es gelernt, die deutsche Sprache geringzuschätzen," und noch im Jahre 1740 sprach uns Mauvillon den Geist überhaupt ab: „Nennet mir einen deutschen Dichter," rief er, „welcher aus eigener Kraft ein Werk von einigem Rufe geschaffen hat. Ich wette, daß ihr es nicht könnt."

Der Pietismus hatte dem religiösen Leben eine Richtung auf das Gemütvolle, Innige und Innerliche gegeben, aber auch die deutsche Blödigkeit, die Weltscheu und Ängstlichkeit, das süßlich-weibische und jämmerlich-demütige Wesen vermehrt. Je mehr er zur Herrschaft gelangte, desto mehr veräußerlichte er. Versteckter Hochmut bei zur Schau getragener Demut, Selbstgerechtigkeit, Unduldsamkeit und Verfolgungswut kennzeichneten seine spätere Entwickelung. Der Pietismus auf der einen Seite, auf der anderen Seite die Philosophie Christian Wolffs (1679—1754) bezeichnen die Gegensätze der deutschen Bildung. Sie bekämpfen, sie ergänzen sich. Wolff popularisierte die verflachten Leibnitz'schen Ideen und war der „Lehrer der Deutschen im Denken". In einer Zeit des allgemeinen Skepticismus, da Locke das Vertrauen zur Metaphysik erschüttert hatte, wagte er mit deutscher Gründlichkeit noch einmal im mathematischen Geist des 17. Jahrhunderts ein System aufzubauen, das einige Zeit lang aufs höchste angestaunt und bewundert wurde. Seit den dreißiger Jahren eroberte sich seine Philosophie als Modephilosophie die ganze gebildete Welt Deutschlands. So schwer-

fällig sie sich bewegte, so sehr es ihr an Tiefe, an Erfahrung und an Leben fehlte, so nahm doch in ihrer Schule der deutsche Geist endlich eine Richtung auf das Inhaltliche. Hatte der Pietismus das Gemütsleben befruchtet, so Wolff den Verstand. Mit ihm ging der Rationalismus über Deutschland empor.

In der Poesie kämpfte im Anfang noch der Geschmack der schlesischen Schule Hoffmannswaldaus und Lohensteins mit dem neuen französischen Geschmack, der bei den sächsischen und preußischen Poeten Eingang gefunden hatte. Natürlich verschwindet jener mehr und mehr, um dem der Nüchternheit und Verständigkeit das ganze Feld zu überlassen. Viele suchten zuerst noch durch eine bombastisch-schwulstige Ausdrucksweise zu bestechen und wendeten sich dann den klassicistischen Bestrebungen zu. Die Anregungen und Vorbilder kommen zugleich von England und Frankreich her. Der Hamburger Ratsherr Barthold Heinrich Brockes (1680—1747) trat noch wenige Jahre vor seinem Tode mit einer Übersetzung von Thompsons Jahreszeiten an die Öffentlichkeit. Eine innere Verwandtschaft mußte ihn zu dem englischen Poeten hinziehen. Er ist künstlerisch bei weitem nicht so weit wie dieser, und man bemerkt, daß er auf einer nicht annähernd so großen und reichen künstlerischen Vergangenheit fußt. Aber er hat die Richtung auf das gleiche Ziel. Selbständig findet er den Weg, der zur Erneuerung der Kunst führen sollte. Eine tiefe Begeisterung für die landschaftlichen Schönheiten und das ländliche Leben, eine große Blumenliebhaberei läßt auch ihn sich zur Natur zurückfinden, zur Beobachtung und zum wissenschaftlichen Realismus. Er schreibt Bände voll „physikalischer



Christian Wolff.
Nach einem Stich von J. Haid.

und moralischer Gedichte": „Irdisches Vergnügen in Gott", entsetzlich einförmige Gedichte, ewige Wiederholungen, welche die ganze Pedanterie des damaligen deutschen Geisteslebens empfinden lassen. Mit peinlicher Genauigkeit beschreibt er seine geliebten Blumen, Blättchen für Blättchen, Staubfädchen für Staubfädchen, — aber die deutsche Dichtung kommt doch von den Büchern weg, sie will nicht mehr bloß nachempfinden und durch anderer Brillen schauen. Und aus den schlesischen Landen kam auch noch einer, der schon etwas brachte von dem, was der Kunst vor allem notwendig war: Inhalt. Wußte Brockes eigen zu sehen, so drang Johann Christian Günther (geb. am 8. April 1695 zu Striegau, gest. am 15. März 1723 zu Jena) in die Innenwelt ein. Er hat wirklich etwas erfahren, und er besitzt den echt lyrischen Wahrheitsdrang, den Drang und den Mut, sich vollkommen zu enthüllen und bloßzustellen. Eine phantasievollere und leidenschaftliche Natur, die sich in das Leben nicht zu schicken wußte. Mit der Welt zerfallen, suchte er sich zu betäuben, verkam im Säuferwesen und ging früh im Elend zu Grunde. Die Kämpfe, die er in sich ausgefochten, seinen wilden Lebensdrang, seine Sinnlichkeit, seine Roheit, seine Verzweiflung und Reue, seine idealen Gefühle: das alles hat er mit den künstlerischen Mitteln, die der Zeit zu Gebote standen, als ein echter Wahrheitsapostel und oft rücksichtslos zum Ausdruck gebracht. Unter all den Reimern und platten Versemachern, den geist- und empfindungslosen Wasserpoeten der Zeit, den Hamburger Operntextdichtern und den Hofpoeten, den „modern aufgeputzten Pritschmeistern", wie Ulrich von Koenig, dem Nachfolger Bessers am Dresdener Hofe, bedeuten nur Brockes und Günther etwas wie eine fortschreitende Entwickelung.



J. C. Günther.

Nach dem Muster der englischen moralischen Zeitschriften suchte man auch in Deutschland durch wissenschaftliche und kritische Blätter die Bildung

zu heben und zu veredeln. In Zürich erschienen seit 1721 die „Discourse der Maler“, in Hamburg seit 1724 der „Patriot“, in Leipzig die „vernünftigen Tadlerinnen“ (1725) und der „Biedermann“ (1727). Hamburg, Leipzig und Zürich bilden nunmehr die Vororte der deutschen Litteratur. In Brockes und in Hagedorn gipfelt die Hamburger Poesie, Bodmer, Breitinger und Haller vertreten die Schweizer Litteratur, Gottsched regiert von Leipzig aus ihre Geschicke.

Johann Christoph Gottsched (zu Judithenkirchen bei Königsberg am 2. Februar 1700 geboren und gestorben am 12. Februar 1766), ein Geist wie Martin Opitz, künstlerisch-schöpferisch noch geringer beanlagt als dieser, und darum auch in der Kritik ohne alle feineren Instinkte, und ohne alles originelle Urteil, steht immerhin auf der Höhe des Geschmacks, bis zu welcher sich in den dreißiger Jahren die deutsche Litteratur erhoben hatte. Damals ist er der unbestrittene Führer, Gesetzgeber, Schulmeister und Reformator, der den deutschen Namen im Ausland geachtet machen will und überall die Aussichten auf etwas Besseres eröffnet. Daß er die Boileau'sche Ästhetik predigte und die Schöpfungen des französischen Klassicismus als Musterschöpfungen aufstellte, ist fast selbstverständlich. Ein Sohn des kühlen preußischen Ostens, herangewachsen in der Luft der sächsischen Bildung, konnte er wohl nicht gut anders, als die elegante, korrekte und nüchterne französische Poesie als die vornehmste und edelste empfinden, und als ein Kind seiner Zeit erkannte er natürlich in der Dichtung nur das platteste formalistische Prinzip, sah sie für eine Übung des Witzes und Verstandes an und schätzte nichts als ihren Nützlichkeitswert. In den sächsischen Landen war ein Kulturboden vorbereitet, aus dem eine Litteratur hervorgehen konnte. Unter all den zahllosen deutschen Kleinstaaten bildete Sachsen einen Großstaat, und der sächsische Hof eiferte von allen deutschen Höfen dem von Versailles mit dem vollkommensten Erfolge nach. Der verschwenderischste Luxus herrschte dort, aber auch der regste und lebendigste Kunstsinn. Ein Fest drängte das andere, eine Schaustellung die andere. Das Dresdener Hoftheater stand in glänzendster Blüte. Freilich war es eine durchaus fremde Kunst, die mitten im Herzen Deutschlands Pflege erfuhr: italienische Kapellmeister oder vollkommen italienisierte Kapellmeister wie Hasse, italienische Sänger und Sängerinnen und französische Schauspieler beherrschten die Bretter, auf welche die arme deutsche Kunst keinen Zutritt fand. Von diesem Hofe her empfing das sächsische Volk immerhin Sinn für Eleganz und gesellschaftliches Formenwesen, der das vielfach Rohe und Brutale der sonstigen deutschen Kultur zurückdrängte; es gewann Geschmack am Luxuriellen, am Schönen, am Heiteren und Festlichen, und ein leichterer weltlicher Geist trat an die Stelle des kirchlichen Kopfhängertums. Der einseitige Religiosismus ward durchbrochen, und in Sachsen dachte man freier und aufgeklärter als in den meisten übrigen



Johann Christoph Gottsched.

Nach einem Gemälde von A. M. Werner gestochen von J. J. Haid.



Ludovica Adelgunde Gottsched.
Nach einem Gemälde von Haußmann gestochen von J. J. Haid.

Gegenden Deutschlands. Man lernte ästhetische Bedürfnisse kennen und genoß aus unmittelbarer Nähe die Werke der vollendetsten Zeitkunst. Leipzig als Mittelpunkt des deutschen Buchhandels und Sitz der damals hervorragendsten deutschen Universität, ebenso angesehen als Gelehrten- wie als Handelsstadt, barg in seinen Mauern eine wohlhabende und intelligente Bevölkerung, welche Dresden nahe genug war, daß sie von dorther in ihren gesellschaftlichen Sitten und Formen her beeinflußt werden konnte. Die gelehrten und die bürgerlichen Kreise verlernten etwas von ihrer Pedanterie und steifen Schwerfälligkeit und fanden Geschmack an eleganterer Weltlichkeit. Andererseits aber auch war man dem Hofe und der höfischen Kunst fern genug, daß man sein bürgerliches und deutsches Wesen besser wahren konnte. Hier war Raum für eine deutsche Poesie und ein deutsches Theater, die sich allerdings dem Einflusse der sächsischen Ausländerei nicht entziehen konnten, aber dieser Ausländerei auch ihr Entstehen verdankten.



Friederike Caroline Neuber.
Nach einem Stich von Weger.

Uns erscheint Gottsched als der Typus eines gelehrten Pedanten, unter den pedantischen Gelehrten seiner Zeit erscheint er als ein Weltmann. Der Professor der Leipziger Universität besitzt den Mut und das leichte Blut, zum Volkstheater herabzusteigen und mit den armseligen, verachteten, von Stadt zu Stadt umherziehenden Komödiantenbanden in Verbindung zu treten. Er ist ein Mann der That. Es genügt ihm nicht, seine Gedanken einer Bühnenreform, die ihm vor allem am Herzen lag, durch Wort und Schrift zu verkünden. Diese Reformgedanken sind die eines Mannes, der Reinlichkeit und Sauberkeit liebt, eines bürgerlichen Geistes,

der wie Hans Sachs nichts von Schmutz und schmutzigen Worten leiden mag, eines gebildeten Mannes, der Sinnvolles auf der Bühne sehen, geistig von ihr angeregt sein will. Er bekämpft die Oper, die in Hamburg völlig verfallen und in Auflösung begriffen, ganz in äußerlichstes Ausstattungs- und Dekorationswesen verkommen war, er bekämpft die Litteratur der Haupt- und Staatsaktionen und er vertreibt den Hanswurst von den Brettern. Er erneuert mit besserem Erfolge die Bestrebungen Johannes Velthens und führt, das französierte Hoftheater in Deutschland vor Augen, das klassische Drama der Franzosen auf die öffentliche Bühne. Er knüpft wieder ein Band zwischen dem Theater und der Litteratur. Unter den damaligen Schauspielerwandertruppen zeichnete sich am meisten die ehemalige Haakische oder Hofmannische Komödiantengesellschaft aus, die ihren Stammbaum auf Velthens „berühmte Bande“ zurückführte, jetzt unter der Prinzipalschaft Johann **Neubers** (1697—1759) stand und in Leipzig einen ihrer Hauptstützpunkte besaß. Der eigentlich leitende Geist aber war Neubers Gattin, Friederike Karoline **Neuber**, geborene Weißenborn (1697 bis 1760), die damals hervorragendste deutsche Schauspielerin. Gottsched wußte sie für seine Gedanken zu erwärmen, und dank der höheren Leipziger Bildung konnte sie es wagen, mit dem günstigsten äußeren Erfolg statt der bisherigen Haupt- und Staatsaktionen und Hanswurstpossen Übersetzungen, Bearbeitungen und Nachahmungen französischer Tragödien und Komödien aufzuführen. Gottsched selbst brachte frei nach Addison 1732 einen „sterbenden Cato“ zusammen, während seine treueste Mitarbeiterin, seine Frau, Luise Adelgunde Victorie **Gottsched**, geborene Culmus (1713—1762), vor allem

Mit Hoher Obrigkeitlicher Bewilligung
Wird heute von den
Königl. Pohlnischen Churfürstl. Sächsischen
auch
Hoch-Fürstl. Braunschw. Lüneb. Wolffenb.
Hof-Comödianten
Ein Deutsches Schau-Spiel vorgestellet werden,
Genannt:
Iphigenia.
Aus dem Frantzösischen des Herrn Racine von dem Herrn Professor Gottsched in Leipzig übersetzt.

Personen:
Agamemnon / König in Argos.
Ulysses, König von Ithaca.
Achilles, ein junger Held und Bräutigam der Iphigenia.
Clytemnestra, des Agamemnons Gemahlin.
Iphigenia, des Agamemnons Prinzeßin.
Eriphile, eine Prinzeßin, die selbst ihre Eltern nicht weis, hernach aber als eine Tochter des Theseus und der schönen Helena erkannt wird.
Arcas, Eurybates, } des Agamemnons Bediente.
Ein Hauptmann, mit der Wache.

Den Beschluß macht ein lustiges Nach-Spiel.

Die Person giebt auf dem ersten Platz 1 Marck, auf dem Mittlern 10 Schilling, und auf dem letzten Platz 6 Schilling. Die Logen sind besonders.

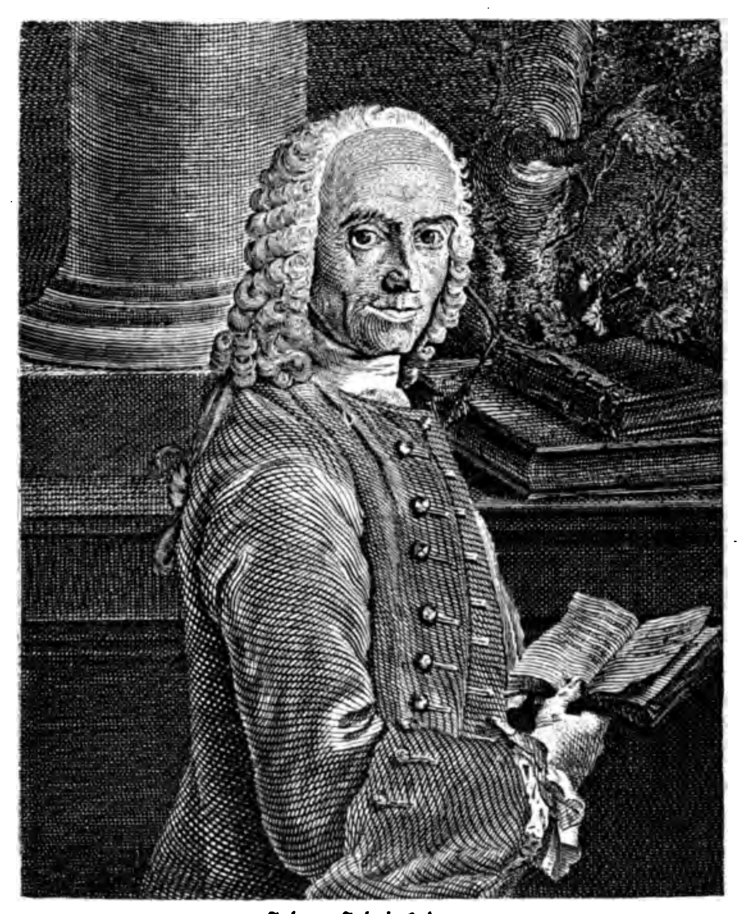
Der Anfang ist um 5 Uhr, und der Schau-Platz in Hamburg in der Fulen Twiet im Comödien-Hauß.

Dienstags, den 16. August, 1735. Johann Neuber.

Theaterzettel der Neuber'schen Schauspielergesellschaft aus Hamburg vom 16. August 1735.
(Nach dem Original der Hamburger Stadtbibliothek.)

das Feld des Lustspiels beackerte. Die Neuberin aber breitete auf ihren Wanderzügen siegreich den neuen Geschmack aus, und andere Truppen führten das Werk fort, das sie begonnen hatte.

Ungefähr in derselben Richtung, wie Gottsched, arbeiteten zur gleichen Zeit in Zürich Johann Jakob Bodmer (1698—1783) und Johann



Johann Jakob Bodmer.
Nach einem Gemälde von J. C. Fuesli gestochen von Kauken 1758.

Jakob Breitinger (1701—1776) gleich jenem Schultheoretiker und ohne eigentliche Schöpfungskraft. In ihren ästhetischen und kritischen Schriften verbreiteten sie so ziemlich die gleichen Anschauungen wie der Leipziger Professor, und es herrschte längere Zeit das beste Einvernehmen zwischen den Waffenbrüdern. In den vierziger Jahren aber treten lebendiger die Gegensätze der Leipziger und Schweizer Schule hervor und führten zu einer

heftigen litterarischen Fehde, die allerdings, wie sie von den Beteiligten ausgefochten wurde, über den Wortstreit und leeres Schulgezänk nicht weit hinauskam, aber doch, mochte es auch den streitenden Parteien nicht klar bewußt sein, eine Aussicht auf weite Gesichtspunkte erschloß. Die Leipziger Ästhetik sog ihre Nahrung aus der Luft der damals internationalsten deutschen Stadt, der Geist der Großstadt lebte in ihr und der neuesten Bildung. Sie stand mit dem Salon in Verbindung und ging auf das Elegante aus, auf das Elegante und Flache. Angeflogen von der neuesten Bildung, kehrte sie das Verständige und Nützliche vor allem hervor, und das Trocken-Nüchterne und Schwunglose, das die Sachsen den Schlesiern gegenüber ins Feld geführt hatten, triumphierte in ihr. Die Leipziger Bildung war mehr von weltlicher als geistlicher Gesinnung; sie konnte nicht mehr religiös schwärmen, das Christentum hatte einen rationalistischen Anstrich bekommen und war bereits mit einigen Aufklärungstendenzen durchsäuert. Die Kultur, wie sie in den weitesten deutschen Volkskreisen verbreitet war, entsprach hingegen mehr der Züricher Provinzial- und Kleinstadt-Kultur als der Leipziger Großstadt- und „Klein-Paris"-Bildung. Alles



Breitinger.
Nach einem Gemälde von J. H. Heidegger gestochen von J. J. Haid.

höhere Geistesleben gipfelte und wurzelte noch im Religiösen. Gottscheds Hauptaufmerksamkeit ward vom Theater gefesselt, Bodmer und Breitinger schwärmten von einem religiösen Epos. In der Schweiz herrschte noch ein strenges, finsteres Christentum, von alters her nahe verwandt mit dem englischen Puritanismus. Bodmer und Breitinger lebten in dessen Gesinnungen, wie Milton in denen des Puritanismus, mochten auch alle Drei über die dumpfe Beschränktheit der kleinen Geister erhaben sein. So erblickten die Schweizer die höchste Vollendung aller Poesie in Milton, während Gottsched sie bei Boileau und den Franzosen suchte. Wer sollte den deutschen Dichtern als Muster und Beispiel voranleuchten, jener oder diese? Bodmer und Breitinger führten jedenfalls die Sache einer nationaleren Kunst; indem sie die Engländer den Franzosen entgegenstellten, traten sie für eine Poesie ein, die den Deutschen stammverwandtlich näher, vertraulicher und sympathischer war. Sie schöpften ihre ästhetischen Anschauungen aber auch aus einer Dichtung, die in der That eine weit echtere Dichtung war als die Boileau'sche Schriftstellerdichtung, sie griffen in die Vergangenheit und zu einer Kunst zurück, die noch bei weitem nicht so dem Auflösungsprozeß verfallen war, wie die Poesie der modernsten Salon-Großstadtbildung, aus welcher Gottsched schöpfte. Sie empfanden wieder lebendiger den Wert der Einbildungskraft und betonten deren Bedeutung gegenüber dem platten Rationalismus, mit welchem Gottsched im Sinne der Franzosen gegen die Wunder bei Milton und Homer ankämpfte, gegenüber seiner nüchternen Verständigkeit, die in jedem lebendigeren Bild und Vergleich den gefürchteten alten Lohenstein'schen Schwulst witterte. Indem sie die malerischen und beschreibenden Elemente bei Milton hervorhoben, gaben sie der Kunst wieder eine Richtung auf das Sinnliche und unmittelbar Vorstellbare. Gottsched kämpfte noch für eine Poesie, die in den letzten Zügen lag und gegen welche sich bereits überall in Europa die Stimmungen regten. Die Kunst machte in der That eine Entwickelung durch, die zunächst wieder Milton „moderner“ erscheinen ließ als die Gottsched'schen Muster, und so bewiesen die Schweizer wie die feinere Witterung für das Volkstümliche, Deutsch-Eigene und Kernhafte, so auch für das Kommende, und hatten den ganzen Erfolg auf ihrer Seite.

In dem Streit mit den Schweizern ging Gottscheds Ansehen und Einfluß auf die deutsche Litteratur für immer dahin. Er verlor alle Verbindungen mit der aufstrebenden Litteratur. Seine Eitelkeit, seine Rechthaberei, sein schulmeisterliches Wesen, das mit dem Stock in der Hand die Reform betrieb, entfremdete auch die ihm früher zur Seite standen, und seine Stellungnahme gegen Klopstock und die Lessing'sche Kritik machten ihn vollends unmöglich. Er ward zu einem Gegenstand des Spottes und ist bis heute eine Art Popanz in der Geschichte unserer Kunst geblieben. Mit ihm, dem echten und rechten Schulmeister, schließt eine Jahrhunderte

lange Periode der deutschen Litteratur charakteristisch ab, eine Periode, in der die Poesie vorwiegend in der Studierstube aufwuchs, gelehrten Charakter trug und vom Staub der Schule bedeckt war. Seit dem Niedergang der ritterlichen Poesie hatte sie dieses Wesen angenommen und weder in den Zechen der Meistersänger, noch in den Hörsälen der Humanisten und in den Gymnasien der Reformatoren, noch auch in den Tagen der Gryphius und Opitz überwinden können. Eine freie Kunst, eine Kunst der Künstler, eine Kunst der reinen Gestaltungsfroheit, der Phantasiefreude und überquellenden Gefühlslebens, wie sie die anderen Nationen längst besaßen, — endlich wird sie auch über Deutschland glänzend aufgehen.



Friedrich von Hagedorn.

Wie sich Gottsched und die Schweizer in der Theorie widerstrebten und ergänzten, so standen als ausübende Poeten der Hamburger Patricier Friedrich von Hagedorn (1708—1754) und der Berner Arzt und Naturforscher Albrecht von Haller (1708—1777) im Gegensatze zu einander und bezeichneten die Gegenpole der damaligen höchsten deutschen Bildung. Hagedorn ist das Weltkind und besitzt weltstädtische Manieren; er hat bei den epikureischen und aristokratischen Salonpoeten der Franzosen und Engländer, bei den Chapelle, Chaulieu und Matthew Prior gelernt und dichtet in glatten, hübschen Versen, die an Eleganz und Leichtigkeit der Sprache für jene Zeit das Vollendetste darstellten, Anakreontische Liedchen, die, so harmlos und zahm sie waren, doch als Aufforderung, das Leben froh zu genießen, dem armen, demütigen, pietistisch verknöcherten deutschen Bürger wunderbar feurig und leidenschaftlich ins Ohr klingen mußten. Dieser erwacht aus seinem Schlaf und reckt die steifen, schweren Glieder, ob sie wohl wirklich zu einem Tänzchen taugen. Er wagt das Gesangsbuch beiseite zu legen und wirft mannhaft seine Blödigkeit ab, um mit anderen

heiteren Jünglingen und Jungfrauen ein munteres geselliges Liedchen anzustimmen. Und sittig geht es dabei zu, wohl noch immer recht steif und pedantisch, aber auch nicht so frech und ausgelassen, wie in der Umgebung der Ninon de l'Enclos oder bei den Gelagen des „Cadeau“.



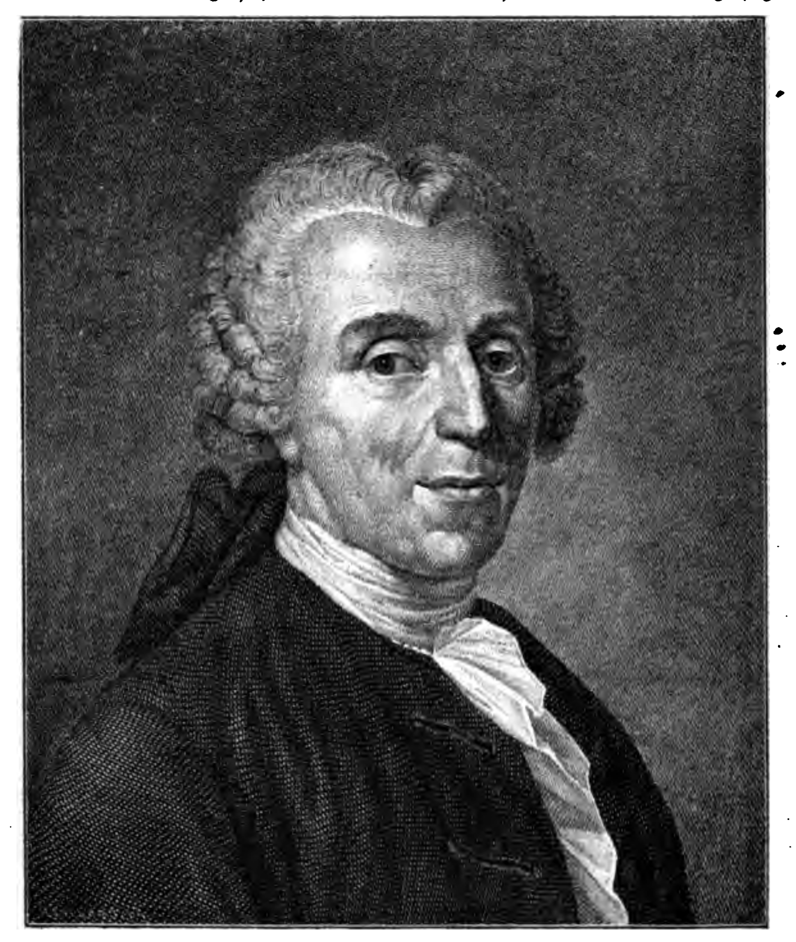
Albrecht von Haller.

Dafür war Albrecht von Haller ein ernster und tiefer Geist, ein vornehmer Gelehrter, der auf der Höhe der Wissenschaft seiner Zeit stand, und ein tüchtiger Denker. Er besaß etwas von der Natur des von seinen Landsleuten Bodmer und Breitinger so laut gepriesenen Milton, dessen Sinn für das Erhabene und Großartige, dessen strenge und feierlich priesterliche Religiosität. Die Phantasie kommt bei ihm stärker zum Durch-

bruch, und statt wie Hagedorn in die „gute Stube“ führt er uns in die Landschaft hinaus. Aber seine malende und beschreibende Poesie wagt sich an einen ganz anders großartigen Stoff, an ganz anders mächtige Bilder, als noch der ängstliche Brockes. Er feiert die Scenerie der Alpen und preist das gesunde, kräftige, unverdorbene Hirtenvolk, das sie bewohnt, wie Thomson auf seinen Landsmann Rousseau vorherdeutend. Und in seine Schilderungen flicht er ernste Gedanken ein, Gedanken und mehr als nur spießbürgerliche platte Sprüchlein, so in allem die Erhabenheit, die Schwere und das Geistestiefe der kommenden Poesie ankündend. Kann man in Hagedorn einen Vorläufer Wielands, in Haller einen Bahnbrecher Klopstocks erblicken, so steckt in dem Satiriker Christian Ludwig Liscow (1701—1760) etwas von dem Blute Lessings. Er kommt aus der Schule des französischen Skepticismus und der englischen Aufklärung und spottet in verhältnismäßig vortrefflicher Prosa über den Bedientensinn seiner Zeitgenossen, die dumpfe Orthodoxie und die pedantischen Gelehrten.

Ein etwas jüngeres Poetengeschlecht, das zuerst noch mit Gottsched zusammengegangen war, trennte sich von diesem und scharte sich um das Banner einer neuen Zeitschrift, um die „Bremer Beiträge“ (1744), zu deren Begründung Karl Christian Gärtner (1712—1791), der eigentlich kritische Kopf der Gesellschaft den Anstoß gegeben hatte. Zu ihm gesellten sich u. a. die geistlichen Liederdichter Johann A. Ebert und J. A. Cramer, die beiden Brüder Johann Elias (1718—1749) und Johann Adolf Schlegel (1721—1793), der erstere, der talentvollere und der begabteste Dramatiker der Gottsched'schen Richtung: mit seinem Hermannsdrama wich er von der üblichen Behandlung antiker Fabeln ab und brachte einen nationalen Geschichtsstoff auf die Bühne und schrieb auch, an Holberg sich anlehnend, mehrere Lustspiele, so den „Triumph der guten Frauen“, den Lessing noch für die beste deutsche Komödie erklärte. Außerdem J. Fr. Wilh. Zachariä (1726—1777), am bekanntesten durch sein komisches Heldengedicht aus dem Universitätsleben „Der Renommist“, welches den alten, rohen Pennalismus, der noch bei den rauflustigen Jenenser Studenten fortlebte, dem modernen Leipziger galanten Stutzertum mit drastischer Komik entgegenstellte. Gottlieb Wilhelm Rabeners (1714—1771) sanften und harmlosen, leicht und gefällig geschriebenen Satiren auf allerhand Zeit- und Modethorheiten bildeten im 18. Jahrhundert ein Lieblingsbuch der bürgerlichen Gesellschaft. Auch Christian Fürchtegott Gellert (1715—1769) gehörte dem Kreise an, der volkstümlichste, von allen Dichtern des 18. Jahrhunderts einzige Poet, dessen Schriften schon damals in alle Kreise eindrangen, bei Adeligen und Bürgern, Gelehrten und Ungelehrten, Protestanten und Katholiken gleich gefielen und zum erstenmal etwas wie ein geistiges Einheitsband um die sonst so getrennten Kasten des deutschen Volkes schlangen. Hier waren die Klüfte überbrückt, hier trat das allen Teilen der Nation

Gemeinsame des Wesens, des Denkens und Fühlens, des ganzen Kulturbesitzes deutlich hervor, und so gewährt uns die Poesie Gellerts einen klaren Einblick in den eigentlichen Bestand der deutschen Bildung um die Wende des 18. Jahrhunderts, in den Charakter und die geistigen



C. F. Gellert.
Nach einem Gemälde von A. Graff gestochen von M. Steuda.

Bedürfnisse der Nation. Seine „Fabeln und Erzählungen“ (1746—1748) verschafften ihm vor allem anderen sein Ansehen. Sie machten ihn zu unserem deutschen Lafontaine, aber Gellert lehnt sich so eng an sein Volk und seine Zeit an, er schöpft so sehr nur aus dem ihm wirklichen Nahen und Vertrauten, und der nationalen und kulturellen Unterschiede zwischen einem Lafontaine und Gellert sind so viele und große, daß er mit Recht

sich für ein Original halten und die Bezeichnung als eines bloßen Nachahmers des Franzosen von sich ablehnen konnte. Eigentliche ästhetische Bedürfnisse wie dieser besitzt er noch nicht. Er hat wie Hagedorn und als Kind der Leipziger Kultur nur erst gelernt, die Schwerfälligkeit und Mühseligkeit des sprachlichen Ausdrucks zu überwinden und bequeme, leicht faßliche Verschen zu schreiben, die für jene Zeit ein Wunder der Eleganz ausmachten. In diesen Verschen erzählt er bekannte Fabeln und eigenerfundene kleine Geschichtchen, wie sie ihm das Leben in den Schoß warf, behäbig und oft breitspurig, vor allem aber als ein gemütlicher Plauderer, der sich als braver Familienonkel allen guten Deutschen empfahl. Eine schlichte, gutherzige und milde Frömmigkeit, die nichts Unduldsames an sich hatte und darum noch aufklärend und befreiend wirken konnte, zeichnete ihn aus. Dazu hatte sein Christentum noch einen rationalistischen Anflug und lebte vor allem von praktischer Moral. Moralisch zu belehren, die wackere Weisheit hausbackener Alltagsmoral in schlichten Verschen zu verbreiten, darauf ist sein Bestreben gerichtet. Der bescheidene, stille und verlegene Universitätsprofessor verkörpert das deutsche Volk jener Zeit. Da ist noch nichts von Schwung und Größe, von Kraft und Leidenschaft. Man träumt von keinen idealen Ländern. Man denkt keine großen Gedanken. Man wagt nicht, frei über sich selbst zu bestimmen. Man lebt kein Leben der Öffentlichkeit. Die Politik, die den Engländer jener Zeit so leidenschaftlich erregte, ist für den Deutschen nicht vorhanden. Schweigend läßt er die hohe Obrigkeit über sich walten und verfügen. Der Polizist ist sein Schrecken und sein Heil, sein Teufel und sein Gott. Sein ganzes Denken, Wollen und Fühlen liegt im Häuslichen und Familiären eingeschlossen. Ein Spaziergang ins Freie, eine Predigt am Sonntag, ein Kaffeekränzchen, das sind die großen Festgenüsse seines Daseins, die Kirche und die Schule die einzigen öffentlichen Gebäude, von denen er weiß. Die Kindererziehung liegt ihm, der noch ganz ausschließlich Familienmensch ist, vor allem am Herzen, und auch in Gellert sucht er, was dieser auch nur sein will: den Pädagogen, den Lehrer.

Auf den verschiedenen Wegen, welche einerseits die naturbeschreibende und moralische Lehrpoesie von Brockes und Haller, andererseits die Anakreontische Lyrik Hagedorns, nach einer dritten Richtung hin wiederum Gellert eingeschlagen hatte, stellen sich noch zahlreiche Poetlein ein, die schlecht und recht die alten Weisen pfeifen, während schon ringsum die Morgenröte eines neuen Tages leuchtet. Als brave Nachahmer versuchen sie sich dann auch in den neuen Tönen, so gut es eben geht. Das Banner der „Bremer Beiträge“ mag gewissermaßen als das Feldzeichen dieser Schar kleiner Geister gelten. Der Geist, der in dieser Zeitschrift zum Ausdruck kam, der der gegenseitigen Durchdringung Gottsched'scher und schweizerischer Kunstanschauungen, französischer und englischer Einflüsse, wobei die schweizerisch-

englischen Elemente das Übergewicht ausmachten, erhielt sich noch lange in der Litteratur fort. Und noch in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts genossen in bürgerlichen Kreisen die Namen Hagedorn, Gellert, Lichtwer, Pfeffel und Gleim eines schöneren Ruhmes als ein Goethe und Schiller. Denn nur sehr allmählich reift die Masse zum Verständnis neuer Kunstbewegungen heran und bleibt immer um einige Jahrzehnte hinter der Entwickelung zurück, freilich um auch dann nur autoritätsgläubig ihre Größe zu preisen.

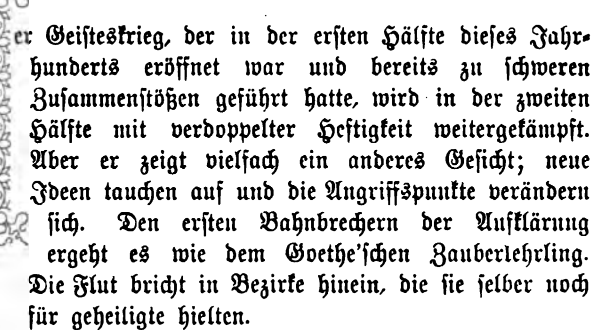
Ein Offizier Friedrichs des Großen, Ewald von Kleist (1715—1759), in der Schlacht bei Kunersdorf tödlich verwundet, kam in der beschreibenden landschaftlichen Poesie mit seinem „Frühling“ dem englischen Vorbilde Thompson immerhin einigermaßen nahe. J. P. Uz (1720—1796) und Joh. Ludw. W. Gleim (1719—1803) dichteten leichte Anakreontische Verschen im Hagedorn'schen Geschmack; Uz wandte sich dann später dem Klopstock'schen Odenstil zu, und Gleim, der zum Vater Gleim und zum wohlwollenden Mäcenas für seine Sangesgenossen ward, sang, von den Kriegsthaten Friedrichs begeistert, patriotische „Kriegslieder eines preußischen Grenadiers“. Lichtwer (1719—1783) und Pfeffel (1736—1809) traten in die Fußstapfen Gellerts, während der Freiherr von Cronegk (gest. 1758) und Christian Felix Weiße (1726—1804) das klassicistische Drama pflegten. Letzterer beherrschte mit seinen von Adam Hiller komponierten Singspielen, Nachahmungen der gleichzeitigen französischen Operette seit Ende der 50er Jahre, längere Zeit hindurch die deutsche Bühne, die sich rasch wieder dem von Gottsched als unnatürlich verbannten Gesang erschlossen hatte.





England und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die neuen Ziele der Aufklärungsbewegung. Der Kampf der bürgerlichen Welt gegen Hof und Aristokratie. Das Ideal der öffentlichen Freiheit. Die Unterschiede in den englischen und französischen Bestrebungen. Die Encyklopädisten in Frankreich. Diderot, d'Alembert u. s. w. Der Durchbruch des Gefühlslebens. Rousseau. Rousseau im Gegensatz zu Voltaire und den Encyklopädisten. Seine Werke und seine Ideen. Die „bureaux d'esprit“. Das englische Geistesleben. Die politischen Schriftsteller. Hume. Gibbon. Die englische Poesie dieses Zeitalters. „Rückkehr zur Natur.“ Die Fortentwickelung des Realismus. Der bürgerliche und moralische Roman. Richardson. Fielding. Smollet. Goldsmith. Sterne. Die Wiedererweckung Shakespeare's. David Garrick. Das englische Drama. Cumberland. Sheridan. Die beschreibende, elegische und moralische Poesie: Cowper, Gray u. s. w. Die Wiedererweckung der alten Volkspoesie. Macpherson und der Archaismus. Die Vollendung der englischen Poesie dieses Zeitalters in Robert Burns. Die französische Poesie unter den Einflüssen der germanischen und der Sieg des Germanismus über den Romanismus. Diderot und das Familiendrama. Die komische Oper in Frankreich. Der Roman. Das Fortleben der älteren Richtungen in der Lyrik, Epik und Didaktik. Bernardin de St. Pierre. Beaumarchais.



Der Geisteskrieg, der in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts eröffnet war und bereits zu schweren Zusammenstößen geführt hatte, wird in der zweiten Hälfte mit verdoppelter Heftigkeit weitergekämpft. Aber er zeigt vielfach ein anderes Gesicht; neue Ideen tauchen auf und die Angriffspunkte verändern sich. Den ersten Bahnbrechern der Aufklärung ergeht es wie dem Goethe'schen Zauberlehrling. Die Flut bricht in Bezirke hinein, die sie selber noch für geheiligte hielten.

Die revolutionäre Bewegung hatte bis jetzt vorwiegend nur die Kreise der oberen, der höfischen und der aristokratischen Gesellschaft ergriffen. Das Schauspiel war im Grunde nicht viel anderes als ein Nachspiel zu dem großen Drama, das schon im Mittelalter einmal aufgeführt worden war: zu dem Drama vom Kampf der Brahmanen und der Kshatriyas, der priesterlichen und der ritterlichen Kaste, von dem die Poesie der Troubadours wiederhallte. Vorwiegend

hatten sich die Angriffe gegen die Kirche und das Priestertum gerichtet, und so war Voltaire mehr der letzte in der Reihe einer Kämpferschar, die wir schon das ganze Mittelalter und die Renaissancezeit hindurch an der Arbeit gesehen haben, mehr der letzte in der Reihe der priesterhassenden Humanisten als ein erster in der Reihe der Träger wirklich neuer Ideen. Der monarchische Absolutismus war doch nur noch wenig angetastet, und die Herrscher auf den Thronen fühlten sich noch nicht beunruhigt. Die Ideen Voltaire's fanden in ihnen gelehrige Schüler. Was die Schriftsteller predigten, geht rasch in Erfüllung. Der aufgeklärte Despotismus, der den Bund zwischen Thron und Altar zerriß und die Priesterfeindschaft auf sein Banner schrieb, beherrscht die europäische Politik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Voltaire konnte im Grunde schon bei Lebzeiten seine Ideale erfüllt sehen, waren es doch echte Schriftsteller-Tagesideale. In Deutschland Friedrich II. und Joseph II., die russische Katharina verkündeten sie vom Throne herab, in Italien, Spanien und Portugal werden die Jesuiten vertrieben und selbst der Herrscher auf dem Stuhl Petri, Clemens XIV., bekommt Voltaire'sche Anwandlungen und hebt 1773 den von den Kirchenfeinden am meisten gehaßten Orden auf.

Aber es steckte weit mehr in den Ideen der Aufklärung, als diese ersten Bewegungsmänner noch ahnten. Sie hatten eine erste Blüte abgepflückt, aber unaufhaltsam drängten andere hervor. Es gab nicht nur eine fürstliche und adelige, es gab auch eine bürgerliche Aufklärung. Bisher hatte sich der dritte Stand noch im Hintergrund gehalten. Wir haben seine ersten Stimmen vernommen, aber noch schwach und undeutlich. Seine große Zeit beginnt erst jetzt um die Mitte des Jahrhunderts. Er hat eine andere Geschichte hinter sich als der Stand der Edelleute, und er ist aus anderem Stoff geformt. Er kennt andere Interessen und andere Wünsche. Wehe dir, armes blaues Blut! Etwas kurzsichtig, ohne rechten greifbaren Nutzen davon zu haben, und halb aus Libertiner-Übermut, nur um seinem Genußhang besser frönen zu können, hatte der Edelmann seinen alten, nicht zu verachtenden Bundesgenossen, den Priester, der noch ein bißchen kräftiger war als er selbst, mit Hohn und Spott beiseite gestoßen: er ward eine um so leichtere Beute in der Hand des gefährlichen Gegners, der jetzt gegen ihn heranrückte. Voltaire, dem Vorkämpfer der aristokratischen Aufklärung, tritt Rousseau, der Vorkämpfer der demokratischen Aufklärung entgegen. Wir sehen in jenem mehr den Sproß einer absterbenden Welt und in Rousseau den eigentlichen Heros der wirklich jungen und neuen Welt, welche das 18. Jahrhundert heraufführte. Er besitzt trotz einiger greisenhafter Züge das ewig Jugendliche, das vorwärts und in die Zukunft hineinweist, während bei Voltaire alles mehr an Alter gemahnt.

Von Anfang an strebte die Aufklärung nicht nur nach Freiheit in religiöser und kirchlicher, sondern auch in politischer und sozialer Beziehung.

Aber solange die höfisch-aristokratischen Elemente vorherrschten, stand der Kampf gegen das Priestertum im Vordergrund; die vornehme Welt wollte für sich wohl die Freiheit der Beurteilung und der Verspottung, aber dem Volke sollte die Religion erhalten werden, damit der Adel im ungestörten Genuß seiner Herrschaft und Sonderrechte blieb. Mochte der aufgeklärte Despotismus aufgeklärt sein, so blieb er doch in seinem Kern und Wesen despotischer Natur. Mit dem Aufkommen des Bürgertums und der bürgerlichen Litteratur nimmt der Kampf jedoch in erster Linie eine ausgeprägt politische Färbung an. Schulter an Schulter kämpfen die bürgerlichen und adeligen Aufklärer gegen die Kirche und das Christentum, aber wie wir sehen werden, mit verschiedenen Waffen. In politischer und sozialer Hinsicht jedoch steht der Bürger dem Hof und dem Adel als der bitterste Gegner gegenüber. Und diese politisch-sozialen Kämpfe erregen von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in weit höherem Maße die Gemüter als die religiösen. Sie dauern noch fast das ganze 19. Jahrhundert fort, und wir sehen etwa von 1750 bis 1850 eine neue Epoche sich abheben, eine Epoche großer politischer Revolutionen und Umwälzungen, des Kampfes der bürgerlichen gegen die höfische und aristokratische Welt. Die Politik drängt in diesem Jahrhundert auch der Litteratur ihren Charakter auf, ein geistiges Band verknüpft die Werke eines Rousseau, eines Byron, eines Victor Hugo, eines Heine, eines Herwegh fest miteinander und der letzten Nachzügler bis in die augenblickliche Gegenwart hinein. Die Poesie dieser Zeit ist vorwiegend eine streitbare politische Poesie, eine Poesie des bürgerlichen Liberalismus, um so politischer, tendenziöser und schriftstellerischer, je mehr die französischen und englischen Elemente beherrschend hervor- und die deutschen Elemente zurücktreten. Denn wir werden sehen, daß die deutsche Dichtung einen eigenartigen, einen anderen Weg einschlägt als die französische und englische, und gerade dadurch zu einer Höhe der Kunst gelangt, die sie hoch über die anderen emporhebt und zur Führerin werden läßt.

Die Renaissance hatte in ihrem individualistischen Drang die Freiheit der privaten Persönlichkeit erstrebt. Der Mensch wollte in seinen persönlichen Leidenschaften, in seinen Lüsten und Begierden, in seiner ganzen Sinnlichkeit sich ausleben. Er wollte nichts länger von den asketischen Lehren wissen. Dieses Bestreben deckte sich vielfach mit dem der höfisch-aristokratischen Revolutionäre des 18. Jahrhunderts, nur daß jene Männer der früheren Zeit jugendliche Kraftmenschen waren, voll überschäumenden Lebensdranges, voll großer, wilder Leidenschaften, während diese etwas Müdes und Verlebtes an sich haben und es nur bis zur Lüsternheit bringen. Bei diesem individuell egoistischen Freiheitsbestreben blieb das Wesen des Despotismus an allen Ecken und Enden weiter bestehen, fürstliche Tyrannis, staatliche Unterdrückung, speichelleckerisches Höflingstum. Der große Herrenmensch der Renaissance nahm, wenn er nur nach unten hin Herr sein konnte, gern

nach oben hin alles Knechtsjoch auf sich. Das Recht, zu thun, was ihm gefiel, erkaufte er sich durch allerhand Kriecherei vor den weltlichen Machthabern, und seine Freiheit endete ganz notwendig in der Errichtung absolutistischer Herrschaften.

Weder die Renaissance noch die aristokratische Aufklärung der letztverflossenen fünfzig Jahre hatte klare Vorstellungen von dem eigentlich neuen Ideal des 18. Jahrhunderts, das um die Mitte desselben, von den Emancipationsbestrebungen des Bürgertums getragen, klar und deutlich hervortritt: dem Ideal der öffentlichen Freiheit, des freien Staates und der freien Gesellschaft. In der Geistesbewegung des 17. Jahrhunderts erst hatte der Mensch den innigen Zusammenhang aller Erscheinungen, die Macht des Alls, die gegenseitige Abhängigkeit aller Dinge voneinander tief begreifen und erkennen gelernt, erkennen gelernt, daß eine persönliche Freiheit ohne eine öffentliche Freiheit ein Unding ist, daß diese mit jener zusammengehen muß und die eine die andere bedingt. Wie immer drängte das vorherrschende, das am leidenschaftlichsten begehrte Ideal die übrigen zurück, und indem man die öffentliche Freiheit, die Freiheit eines jeden zu erkämpfen suchte, vergaß man wohl die persönliche, die private Freiheit des einzelnen zu betonen. Eine engherzige philiströse Moral und Sittenrichterei trat in der Geisteswelt des neu aufstrebenden dritten Standes merklich hervor.

Das politisch sehr zurückgebliebene Deutschland gewann schon viel, als es die dürftigste Errungenschaft der neuen Zeit, den aufgeklärten Despotismus, über sich emporgehen sah. Den eigentlichen großen Befreiungskampf des Bürgertums und des bürgerlichen Liberalismus kämpften England und Frankreich aus, die an der Spitze der politischen Bewegung standen. Das englische Bürgertum ist aber schon, zuerst einmal auf dem Papier, im glücklichen Besitz der Machtstellung, die es erstrebt. Es braucht nur zu behaupten und zu verteidigen, was es schon besitzt, während der dritte Stand in Frankreich, unter einem noch ganz unerträglichen Druck leidend, alles erst noch erkämpfen muß. So wird der englische Liberalismus praktisch und realistisch, der französische idealistisch. Der Engländer faßt das Nächstliegende, das Erreichbare ins Auge; er ist durch und durch Thatsachenmensch, der mit festem Fuß in der Wirklichkeit steht und von allen utopistischen Weltbeglückungsplänen nichts wissen will. Der Franzose hofft und erwartet, wie immer der Leidende und Unterdrückte, noch alles und jedes von dem großen Zukunftstag der Befreiung. Er ist Schwärmer und Enthusiast. Er wandelt hoch in den Lüften. Er baut Phantasieschlösser auf. Er sieht ganz nahe vor sich die Inseln der Seligen liegen. Der Engländer ist Egoist, bleibt im bürgerlichen Egoismus stecken. Dieser kluge Kaufherr weiß ganz genau, daß der politische Kampf nur der Befreiungskampf einer Kaste ist, seines dritten Standes, des Bürgertums, und nichts begehrt er als die Wahrung seiner bürgerlichen Interessen. Er hat nicht nur anzu-

greifen und zu erobern, nicht nur den Adel zu bekämpfen, sondern auch zu verteidigen und abzuwehren: die Gelüste der Menge, die noch unter ihm steht, den vierten Stand. Er ist liberal nach oben hin, konservativ nach unten hin, — der Franzose radikal in jeder Hinsicht. Er drückt die ganze Menschheit brüderlich an sein Herz, er glaubt nicht für einen Stand zu kämpfen, sondern für alle ohne Unterschied.

Die Ideen des englischen Liberalismus triumphieren in dem Befreiungskrieg der Nord-Amerikaner, die französische Ideologie führt zur französischen Revolution. Der nordamerikanische Freiheitskampf bedeutet einen vollkommenen Sieg des Bürgertums, die französische Revolution einen Sieg und eine Niederlage. Sie wollte Früchte pflücken, welche die Zeit noch nicht gereift hatte. Hervorgegangen und wesentlich getragen von den Emancipationsbestrebungen des Bürgerstandes, verlor sie Halt und Kraft, als das Bürgertum erschreckt erkannte, daß die Bewegung eine Wendung nahm, welche seinen Kasteninteressen ebenso gefährlich wurde, wie er dem Adel gefährlich geworden war. Der Sozialismus des vierten Standes war aber noch gar nicht fähig, sich wirklich geltend zu machen. Und so wies die französische Revolution in die Ferne, in unsere augenblickliche Gegenwart und in eine Zukunft hinaus, die noch vor uns liegt. Der englische Liberalismus jedoch konnte nicht anders, als sich entschieden von den französischen Ideen lossagen, und der große Führer der Wighs, Burke, donnerte im Parlament wie ein Tory gegen das Räubervolk an der Seine.

Ein bewegtes, reicheres und höheres Geistesleben trifft man in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mehr in der idealistischen und ideologischen französischen Litteratur als in der des etwas satten, bequem gewordenen, zufriedenen und nüchtern alltäglichen Engländers. Jene wirkt auch tiefer auf die Nachbarvölker ein und bedeutete mehr für die Entwickelung der Kultur.

1751 und 1752 erschienen zu Paris die beiden ersten Bände der „Encyklopädie", des Riesen-Sammelwerkes und großen, alle Gebiete des damaligen Wissens umfassenden Konversations-Lexikons des Materialismus des 18. Jahrhunderts. Und dank der nie rastenden Thätigkeit Diderots, des Tapfersten und Mutigsten dieser Aufklärungsschriftsteller lag trotz aller Verfolgungen schon 1766 das ganze Werk in 28 stattlichen Foliobänden vor, denen später noch sieben Ergänzungsbände folgten. Die Encyklopädie war das große Festungswerk der Aufklärungsphilosophie, an dessen Bau die hervorragendsten Geister des damaligen Frankreichs sich beteiligt hatten. Den Plan hatten Denis Diderot (1713—1784), der Sohn eines Messerschmiedes aus Langres in der Champagne, der eigentliche Leiter und die treibende Seele des Unternehmens, zugleich mit seinem Freunde, dem ausgezeichneten Mathematiker Jean le Rond d' Alembert (1717—1783) entworfen. Gründlichkeit und Vielseitigkeit des Wissens vereinigte sich in dem



Denis Diderot.
Nach einem Gemälde von Vanloo gestochen von Henriquez.

Werke mit einer künstlerischen und leicht faßlichen Darstellung, so daß es in alle Kreise der Bildung eindrang und die Ideen sich rasch weiterverbreiteten.

Der Voltaire'sche Deismus sprach noch mit Emphase von einem persönlichen Gott, der die Bösen straft und in Schrecken hält und die Guten

belohnt. Er mochte ihn nicht entbehren um des „Gemeinwohles" willen; wie der Bolingbroke'sche Gott soll er den Pöbel im Zaum halten. Vor einem solchen Gott, der nichts war als ein Polizeibüttel im Dienste der herrschenden Gesellschaft, konnten ernstere und aufrichtigere Denker nicht Halt machen. Die Encyklopädisten gingen entschlossen über den Deismus hinaus und verkündeten einen teils mehr, teils weniger radikalen und dogmatischen Materialismus und Atheismus. Sie vollziehen den entscheidenden Bruch mit dem Christentum und dem Versuch einer übersinnlichen Erklärung der Dinge. An Stelle Gottes trat die Natur. Diderot, der kein geschlossenes System aufstellte und über eine Reihe von kleineren Schriften seine Gedanken zerstreute, aber gerade dadurch, und als der genialste Schriftsteller dieses Kreises durch seine bezaubernde Darstellungskunst, am meisten wirkte, — der geistreiche Baron Dietrich **Holbach** (1723 bis 1789), ein geborener Pfälzer, der Verfasser des „Système de la nature", der gleichfalls von deutscher Herkunft stammende Claude Adrien **Helvétius** (1715—1771), d'Alembert, der seichte und leichte Marquis **d'Argens** (1704 — 1771), welcher als Freund Friedrichs des Großen für die Aufklärungskultur in Deutschland besonders thätig war, der trockene und nüchterne Bretagner Arzt



D'Alembert.
Nach einem Stich von J. E. Haid (1783).

J. O. de **La Mettrie** (1709-1751), bauten die Gedankenwelt des Materialismus nach ihren verschiedenen Seiten aus. Während die Älteren, wie d'Argens und La Mettrie noch viel Plattheit, Flachheit und Frivolität an den Tag legen, verraten die Jüngeren jenen größeren Ernst, der in der bürgerlichen Welt zu Hause war. Der Nutzen, der Egoismus, die Furcht vor dem Schmerz, das Glücksverlangen sind ihnen die Triebfedern des sittlichen Handelns, Wahrheit, Tugendübung, Freiheit, Liebe, Gerechtigkeit, Tapferkeit, Gleichmut im Leben und im Sterben werden mit Begeisterung gepriesen.

Um die Mitte des Jahrhunderts tritt uns ein neuer Mensch entgegen. Die Naturwissenschaft der Kopernikus, Galilei, Keppler und Newton hatte ein neues Weltbild kennen gelehrt, und die Geistesarbeit einer Reihe von

Faksimile eines Briefes von Diderot an Beaumarchais

über eine von Beaumarchais angeregte Versammlung der dramatischen Schriftsteller, um dem Treiben der Schauspieler entgegenzutreten. Vom 5. August 1777.

(S. Chavanne, a. a. O.)

Jahrzehnten war darauf gerichtet gewesen, dieses neue Weltbild begreiflich und verständlich zu machen. Mathematiker und Philosophen sind die natürlichen Träger dieser Geistesarbeit, und vornehmlich ist es der Verstand, der sich in dieser Zeit entfaltet und, alle anderen Kräfte überflügelnd, Riesenthaten ausführt. Jetzt endlich hat sich die Menschheit an die neuen Vorstellungen gewöhnt, und diese wurden ihr zu einem sicheren Erkenntnisbesitz. Der Verstand hat seine Untersuchungen und Prüfungen im großen Ganzen beendet, hat geordnet und gesichtet, und seine Einsichten sind in das unverlierbare Eigentum der Menschheit übergegangen. Jede neue Erkenntnis aber bewirkt seelische Umgestaltungen. Das Erkennen wird zu einem Fühlen. Unbewußt wird vollzogen, was zuerst unter lebhaften Bewußtseinsakten, nach sorgfältigen Erwägungen des Für und Wider zu stande kam. Aber das Bewußtsein kann in jedem Augenblicke wieder wachgerufen werden, der Geist sich Rechenschaft geben über das Warum des Handelns. Wir stehen am Anfang des dritten Aufzuges des großen Dramas der Renaissance. Zuerst erschienen die Ahnenden auf der Bühne, die Seher und Propheten, die Dichter und Künstler, — auch sie unbewußt Handelnde, doch handelnd aus dunklen Trieben, Leidenschaften und Instinkten, ohne sich noch klar zu sein über das Wesen der neuen Welt, in deren Geist sie doch schon lebten. Phantasie war ihre stärkste Kraft, Phantasie und Willenskraft. Ihnen folgten die Erkennenden, die Männer der Naturwissenschaft, die Mathematiker und Philosophen und brachten die Gewißheit des, was jene ahnten, und die Klarheit der Vorstellungen von dieser neuen Welt. Sie dachten vor allem und führten den Verstand als Herrscher auf den Thron. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts erscheinen die Wissenden. Das Neugewonnene umfassen sie zuerst mit starkem Gefühl. Es erregt in ihnen reiche und mächtige Gemütsbewegungen. Staunend stand das 16. Jahrhundert vor der Natur und dem Menschen wie vor einer großen und wundervollen Märchenerscheinung, die es in farbenglänzenden, grotesken und kühnen Kolossaldarstellungen fest zu halten suchte. Das 17. Jahrhundert tötet gewissermaßen den Menschen und die Natur, um sie auf den Seziertisch legen zu können. In kalter und starrer, wissenschaftlicher Objektivität blickt es auf sie hin, sie zerlegend, zergliedernd und durchforschend. Der neue Mensch, der jetzt auf die Bühne tritt, umschließt die zu neuem Leben Erweckten mit zärtlicher Liebe und Freundschaft. Er richtet sein Dasein nach den neuen Erkenntnissen ein, er will natürlich und menschlich leben, d. h. der Natur und dem Menschen zum Wohlgefallen. Ein moralisches Jahrhundert folgt, bewegt wie kein anderes von der Frage: Wie sollen wir leben im Bunde mit der Natur und mit dem Menschen?

Der erste, der diese Frage in dem neuen Geiste und aus ihm heraus zu lösen suchte, war Jean Jacques Rousseau (1712—1778), geboren zu Genf als Sohn eines dortigen Uhrmachers. Er ist in einer ganz

anderen Welt aufgewachsen und großgezogen als die damaligen Stimmführer der Geistesrevolution, Voltaire und die Encyklopädisten; nicht in der Luft der Pariser Salons, innerhalb einer weltstädtischen, leichtlebigen Aristokratie, die sich vor allem amüsieren wollte und nichts allzu ernst nehmen mochte, sondern unter jenen ernsten, streng religiösen, nüchternen und einfachen schweizerischen Bürgern, für welche die Welt seit Calvin still stand, im Lande des demokratischen Protestantismus und im Anblick einer großartig erhabenen Natur. Ohne einen regelmäßigen Schulunterricht genossen zu haben, wild aufgewachsen, von unruhigem Blut, durch das frühzeitige Lesen von Romanen phantastisch aufgeregt, floh er als Sechzehnjähriger von Haus fort und suchte sich, noch nicht dem Knabenalter entwachsen, auf eigene Faust durchs Leben zu schlagen, als Bedienter, als Sekretär, als Lehrer und Erzieher, ohne irgendwo dauernd Fuß fassen zu können. Mit dem zähen Fleiß eines Autodidakten versenkte er sich dabei in die Welt der Bücher und lernte das Leben kennen, nicht vom Standpunkte des grand seigneur, des adeligen Herrn und des Besitzenden aus, sondern von dem des Untergebenen, der sich in die Launen Fremder schicken muß. 1745 erschien er, zum drittenmal, in Paris, knüpfte Verbindung mit Voltaire, Diderot und anderen Häuptern der Aufklärung an und ließ sich von ihnen in die litterarischen Salons einführen. Sein Herz aber hängte er an Therese Levasseur, die nichts von dieser geistreichen Bildung besaß und mit der er lange Zeit in wilder Ehe lebte, bis er sie zehn Jahre vor seinem Tode heiratete. Seine Neigungen gehörten Therese Levasseur, und man mag für ihren Namen das Wort Volk setzen, Natur, Natürlichkeit, Uncivilisation, Einfachheit.

Für einen Rousseau hatte die Welt der Salons nichts Anziehendes an sich. Ihre Parfüms berauschten ihn nicht. Inmitten dieser Marquisen und Komtessen, dieser übermütigen und frivolen Aristokratie, dieser eleganten Schwätzer und Schwätzerinnen stand er düster und in sich gekehrt da. Er haßte diese weltstädtische aristokratische Civilisation als Provinziale, als Kind seiner Heimat, der im Geiste stets die Alpenlandschaft, die große Natur der Schweiz vor sich ausgebreitet liegen sah, als Bürger, als Demokrat, als Bohémien, als Geist der Ungebundenheit und Freiheit, dem auch die Fesseln konventioneller Höflichkeit eng und lästig dünkten. Sein Stolz verachtete all diese Schriftsteller, die an den Tafeln der Reichen schmarotzten und mit ihrem Geist und Witz bezahlen mußten, was ihnen vorgesetzt wurde. Das altprotestantische Demokratenblut rollte in seinen Adern. Er hielt den Luxus und all die bloßen sinnlichen Genüsse für etwas Niedriges und Gemeines, und er hörte in seinem Ohr den Jammer des Volkes, von dessen Blut und Schweiß diese aristokratische Civilisation lebte. Er sah diese „aufgeklärten“ Großen alle ihre feudalen Vorrechte behaupten und ausnutzen, den Bauer mißhandeln und peinigen, den Bürger verachten, einen zehnten



J. J. Rousseau.

Nach einem Gemälde von Latour lithographiert von Belliard.

Teil der Nation an den Bettelstab gebracht, damit eine Handvoll Menschen in allen Üppigkeiten schwelgen mochte. Und sein bürgerlich-religiöser Ernst, der um der Religion willen die herrschende Religion angriff, sein ganzer strenger und keuscher Idealismus fühlte sich abgestoßen von den Witzeleien und den frivolen Spöttereien, in denen diese Aufklärer vor allem ihren starken Geist glaubten beweisen zu müssen. Und wie einst Savonarola bußpredigend in den Hallen der italienischen Akademien, unter den freien Geistern des Renaissancezeitalters erschien und die an den Tafeln der Großen schmarotzenden Künstler mit verächtlichen Blicken streifte, so brach Rousseau in die „bureaux d'esprit“ ein, nicht um die Aufklärung und die Bildung zu vernichten, sondern um sie zu läutern und zu heben.

Siebenunddreißig Jahre war Rousseau alt geworden, als er mit seiner von der Akademie zu Dijon preisgekrönten Preisschrift, einer Beantwortung der Frage, ob die Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste zur Sittenreinigung beigetragen habe, zum erstenmale die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog. Rousseau antwortete mit einem schroffen Nein und geißelte mit heißberedten Worten die aristokratische Luxus- und Gesellschaftslitteratur seiner Zeit als Verderberin der Tugend und bürgerlichen Sitteneinfalt. In einer zweiten Preisschrift über den „Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen“ suchte er den von den Encyklopädisten gepredigten Egoismus und das Eigentum als die Wurzeln alles Unheils, als die Ursache der Kriege, der Verbrechen und des socialen Elends nachzuweisen. Die Vernunft, die große Göttin des Zeitalters, nährte und tränkte den Egoismus und entfremdete den Menschen seinen Brüdern und den natürlichen Instinkten der Menschlichkeit, denen der kulturlose Wilde folgt. Und mit der naiven Unkenntnis von den Naturvölkern, wie sie das 18. Jahrhundert noch besaß, predigte er das stille, selige Glück dieser Urwaldsmenschheit und das idyllische Leben in und mit einer Natur, die noch von der Verderbnis der Civilisation nichts weiß.

In seinem Buch vom „Gesellschaftsvertrag“ (1762) faßte er das Ganze seiner politischen Ideale zusammen. Wir haben gesehen, wie in der Zeit der Renaissance der Staat an die Stelle der Kirche des Mittelalters trat. Je mehr diese an Ansehen verlor, desto höher stieg jener. Die neue Zeit blickte zu ihm empor, wie der Mensch des 12. und 13. Jahrhunderts zur Kirche emporblickte. Er war etwas Unabänderlich-Notwendiges, ohne welches sich das Leben nicht denken ließ, ein Heiliges, das die volle Unterwerfung und Hingabe des Bürgers verlangte. Die Pflicht gegen den Staat ist die höchste, und sie geht über alle Pflicht gegen Vater, Weib, Kind, Bruder und Schwester, verkündete die Poesie Corneille's. Diese Anschauung beherrscht auch das ganze 18. Jahrhundert und hat auch für die Gegenwart noch nichts Fremdes und Unnatürliches an sich. Rousseau nun spielt dem Staate gegenüber dieselbe Rolle, welche die großen Ketzer des Mittelalters der

Kirche gegenüber spielten. Er richtet die schärfsten Angriffe gegen den bestehenden Staat, geleitet von den höchsten idealen Vorstellungen über das Wesen und die Aufgaben des Staates. Aber dieser hochgespannte Idealismus trägt das erste Element der Zersetzung in den Staat selbst hinein; und Rousseau's radikaler Demokratismus, seine Gedanken von der unumschränkten Herrschaft des Volkes und der Gleichheit und Freiheit aller, welche die Männer der französischen Revolution in Wirklichkeit umsetzten, führen in natürlicher Entwickelung ebenso zum Socialismus, und der Socialismus zur Staatsfeindschaft und Staatsverneinung, wie die mittelalterliche Ketzerbewegung zur Zerstörung der Kirche.

Wie Voltaire so hat auch Rousseau eine Schriftstellerpoesie gepflegt und durch sie seine Ideen zu verbreiten gesucht. Aber er steht dem Poetischen schon näher, indem er mehr giebt als jener, einen totaleren Ausdruck des Gesamtinnenlebens des Menschen. Neben der Sprache des Verstandes vernimmt man die des Gefühles. Ein reiches Empfindungsleben, das sich freilich noch ganz rhetorisch äußert, mehr geredet als gestaltet wird, durchflutet vor allem den ersten Teil seines Richardson nahestehenden Romanes „Die neue Heloise“ (1761); die meisterhafte Naturschilderung der zaubervollen Landschaft des Genfer Sees, die wonnen- und thränenreiche Liebe der schwärmerisch-sentimentalen Julie, die sich erst ihrem Ritter St. Preux ergiebt und ihm dann entsagt, als die Eltern das Liebesband zerreißen, ihre Treue, mit der sie dem ungeliebten, doch tüchtigen und achtbaren Gatten anhängt und die Versuchungen des heimgekehrten Geliebten zurückweist, der Hymnus auf die Heiligkeit der Ehe und das Recht der Leidenschaft, die Schilderungen der Pariser Gesellschaft, die Abhandlungen über Litteratur und Kunst, Erziehung und sonst alles mögliche, die Milde der Gesinnung, mit welcher Rousseau im Gegensatz zu der sonst vorherrschenden

EMILE,

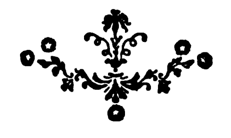
OU

DE L'ÉDUCATION.

Par J. J. Rousseau,
Citoyen de Genève.

Sanabilibus ægrotamus malis; ipsaque nos in rectum natura genitos, si emendari velimus, juvat.
Sen: de ird. L. II. c. 13.

TOME PREMIER.



A LA HAYE,
Chez Jean Néaulme, Libraire.

M. DCC. LXII.
Avec Privilége de Nosseign. les Etats de Hollande & de Westfrise.

Faksimile des Titelblattes der Originalausgabe von Rousseau's „Emil“ (Band 1) vom Jahre 1762.

Unduldsamkeit in dem Strenggläubigen, wie in dem Atheisten das Tüchtig-Menschliche hervorhebt: alles das ließ das Werk zu einem großen Ereignis des 18. Jahrhunderts werden, das den tiefsten Einfluß auf das Geistes- und Seelenleben der Zeit ausübte. Dem „Gesellschaftsvertrag“ zur Seite steht der „Émile“ (1762), in dem Rousseau seine neuen Ideale einer naturgemäßen Erziehung aufstellte. Das Parlament verurteilte das Buch, und der Erzbischof von Paris schrieb einen Hirtenbrief dagegen, aber auf die größten Geister der Folgezeit hat es immer wieder begeisternd gewirkt, und seinen ewigen pädagogischen Wahrheiten hat die Schule unendlich viel zu danken gehabt, wenn auch vieles noch immer wie Zukunftsmusik in unsere Ohren klingt. Pestalozzi suchte zuerst die Rousseau'schen Grundsätze praktisch durchzuführen. Auch an der Religion hob der „Bürger von Genf“ vor allem das Gemütvolle hervor und kämpfte ebenso gegen den Verstandeskultus und die nüchterne einseitige Auffassung Voltaire's und der Encyklopädisten, wie gegen die herrschende Kirche. Während er zu gleicher Zeit im „Gesellschaftsvertrag“ seinem Glauben an Gott und die Unsterblichkeit starken Ausdruck gab und die Gottes- und Unsterblichkeitsleugner aus seinem Staat verbannt sehen wollte, legte er im „Emil“ in dem Bekenntnis eines savoyardischen Priesters seine Auffassung vom Wesen und Wert der Religion nieder: sie ist Sache des Gefühles und wurzelt im Herzen, als ein tief innerliches Bedürfnis der menschlichen Natur triumphierend über alle Kritteleien des Verstandes. Um so weniger kann sie in Dogmen eingezwängt werden und um so weniger bedarf sie der Kirche, der äußeren Zeremonien und des Priestertums. Eine tiefe Kluft trennt das positive Christentum, die herrschende, durch Polizei, Gesetze und Gerichte aufrecht erhaltene Staatsreligion von der edlen, milden und reinen Persönlichkeit des Stifters. Sein letztes großes Werk sind die 1765 begonnenen und zum großen Teil in England niedergeschriebenen „Bekenntnisse“, in denen er, ein großer Psychologe, mit rücksichtslosem Wahrheitsmut alles über sich selbst zu sagen wagt und seine geheimsten Gedanken und Neigungen, sein Böses und sein Gutes aufdeckt. Auch Rousseau war nicht frei von der großen Zeitkrankheit der Eitelkeit und der Gefallsucht; die Sinnlichkeit seiner Natur widerstreitet den Tugendidealen, für die er schwärmt, und so schleppt er, wie Voltaire, zeitlebens viel Widerspruchsvolles mit sich. Die Feindschaft, mit der ihn die Orthodoxen wie die Aufklärer bekämpften, verbitterte und verdüsterte sein Wesen. Freundschaft begegnete er mit Argwohn. Sein Idealismus geriet zu der Wirklichkeit in Gegensatz. Es fehlt ihm an Erfahrung und an geschichtlicher Auffassung, und er kann sich daher nicht mit dem Leben versöhnen, wie der Idealismus eines Goethe. Auch er überwindet nicht die Unduldsamkeit und den Fanatismus, die alten Überreste der 17. Jahrhundertskultur, des Dogmatismus und Autoritarismus.

Rousseau's Tod Zeitgenössischer Kupferstich.

Die „bureaux d'esprit“ waren in Frankreich für diese Zeit, was das Hotel de Rambouillet früher gewesen. In den Anfängen der Aufklärungsbewegung versammelten sich die Schöngeister in den Salons der Frau von Tencin, etwas später genossen die Gesellschaften der Frau Geoffrin und der Marquise Dudeffant, sowie die des Fräulein l'Espinasse großen Ruhm, und auch das Haus Holbachs stand für alle offen, welche über Geist und Witz verfügten. Sie übten um so größeren Einfluß aus, als der Hof die klugen Lehren Richelieu's vergessen hatte und der Litteratur völlig gleichgiltig gegenüberstand. Das gute Verhältnis, das einst in den Tagen Ludwigs XIV. zwischen den beiden Großmächten bestanden hatte, war längst zerstört, und die „bureaux d'esprit“ bildeten die Lager der Oppositionspartei, die mit scharfer Kritik alle Vorgänge in Staat und Kirche begleitete. Die ganze europäische Gesellschaft, welche der Mode huldigte, blickte nach ihnen hin, beeilte sich zu erfahren, was man dort redete und that, und man bezahlte besondere Korrespondenten, die fortlaufend über das Neueste aus den Pariser Salons berichteten und so die dort herrschenden Anschauungen überallhin verbreiteten. Des größten Ansehens erfreute sich die handschriftliche „Correspondance littéraire“ des französierten Friedrich Melchior Grimm (1723—1803), eines deutschen Pfarrerssohnes aus Regensburg, welche, 1753 begründet, allmonatlich zweimal an fünfzehn Fürstenhöfe abging.

Auch in England entstanden nach dem Vorbilde der Pariser litterarische Salons, wie sie Lady Wortley Montague und Elisabeth Montague, Frau Vesey und Frau Theale eröffneten, und „Blaustrumpf“ nannte man hier seitdem die gelehrte Frau, die Schriftstellerin, welche den Kochtopf über dem Tintenfaß vergaß und nach außen hin durch ihre genial vernachlässigte Kleidung auffiel. Aber ihre Bedeutung reichte nicht über die heimatliche Insel hinaus, und sie gelangten nicht zu jenem europäischen Ansehen wie die „bureaux d'esprit“. Denn Frankreich stand eben im Mittelpunkt der politischen, socialen und litterarischen Kämpfe, und nicht ohne Unrecht konnten sich die führenden Geister dieses Landes als die Wortführer der Menschheit, Paris als das Hirn Europas ansehen, während der Engländer nichts als das eigene Haus rein halten will. Auf der einen Seite bleibt er hinter jenen zurück. Die großen englischen Parlamentsredner und politischen Schriftsteller dieser Zeit, die beiden Pitt, ein Burke, ein Sheridan, Fox und der Verfasser der „Juniusbriefe“, stehen den großen, allgemeinen Menschheitsfragen bei weitem nicht so nahe wie ein Rousseau. Ihr Gesichtskreis ist der engere und beschränktere von Staatsmännern, Politikern, Abgeordneten, liberalen und konservativen Parteigängern, welche im Tageskampf aufgehen und nächste und unmittelbarste nationale Ziele und Zwecke vor sich sehen. Andererseits aber nähert sich der Engländer wiederum mehr als der Franzose der Geistesrichtung des ganz der Politik fremden, ein reines

Dichter- und Denkerleben führenden Deutschen. Er ringt sich in seiner Häuslichkeit zu höherer Ruhe durch, zu einer klareren Gedankenwelt, lebendiger faßt er die Wirklichkeit ins Auge, treuer bleibt er der Geschichte und der Erfahrung als der in agitatorischer Leidenschaft sich überstürzende Franzose, dem es schon genügt, wenn er, statt überzeugt, überredet, der von der Tribüne herab unter eine große Volksmenge große Ideen schleudert, welche diese recht und tief noch gar nicht versteht, so daß er darauf achten muß, nur allgemeine starke Gefühlsstimmungen wachzurufen. Der Engländer ist gewissenhafter. Im Parlamentssaal kämpft er allein seine politischen Kämpfe aus, aber er weiß, daß Philosophie und Wissenschaft reife Früchte nur für den ergeben, der sich, als ein Einsamer in der Ruhe seines Hauses, mit ganzer Seele und aller Aufmerksamkeit, mit aller Energie des Denkens und Arbeitens in das Studium versenkt. Eine Philosophie kann nicht in einer Volksversammlung erörtert werden, wie der Franzose, wie Rousseau es thut. In Frankreich wollen Philosophie und Wissenschaft nahe und unmittelbare Wirkungen erzielen, sie haben etwas Agitatorisches und Volkstümliches an sich, sie geberden sich wie die Politik und sie gelangen daher nicht zu so reinen Höhen wie in England und Deutschland. Der einzige „gründliche" französische Philosoph, der die neuen Ideen theoretisch auszubauen wußte, ist der Abbé Condillac (1715 bis 1780), aber er bedeutet sehr viel weniger als in England ein George Berkeley (1684—1753), der im Gegensatz zu Locke den extremsten Subjektivismus und Idealismus lehrte, und David Hume (1711—1776), der letzte Bahnbrecher Kants, der das Beschränkte der Erfahrung nachwies, das Verhältnis von Ursache und Wirkung nicht als ein objektives, als ein notwendiges und allgemeines, sondern nur als ein subjektives gelten ließ, so den Locke'schen Empirismus zum Skepticismus umbildete und damit den von ihm beeinflußten Kant zum Kriticismus führte. Auch der Geschichtsforschung ersteht in Frankreich kein so großer Meister, wie es in England ein Edward Gibbon (1737—1794) war, dessen im großen Stil gehaltene „Geschichte vom Niedergang und Sturz des Römischen Reiches" zur Begründung der neueren Geschichtsschreibung wesentliches beigetragen hat.



David Hume.
Nach einem Stich von T. Cook.

Charakteristisch ergänzen sich die englische und französische Kultur in dieser Zeit: dort herrscht das Nationale vor, hier das Kosmopolitische, dort ein patricisch-aristokratisches, hier ein demokratisches Wesen, dort eine eng und streng bürgerliche Gedankenwelt, hier die Gleichheitspredigt, die Vernichtung aller Klassen- und Rassenunterschiede, — dort Liberalismus, hier Radikalismus, dort Reformation, hier Revolution, dort Umbau, hier Umsturz. Dort der gesunde Menschenverstand, der alltäglich-nüchterne, praktische, gesunde Menschenverstand, Anlehnung an die Geschichte, an die Erfahrung, — hier die schwärmerische Ideologie und die Abkehr von der Wirklichkeit.

Die englische Poesie.

„Rückkehr zur Natur!“ So hat man die Kapitel der europäischen Litteraturgeschichte überschrieben, welche von der Entwickelung, den Bestrebungen und Stimmungen der Poesie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts handeln. Und in der That kann man nicht kürzer und besser die großen Umformungen dieser Zeit in einem Wort zusammenfassen. Ein weniger künstlerisches Jahrhundert liegt abgeschlossen hinter uns, ein neues Jahrhundert großer künstlerischer Arbeit bricht an. Wohl spielt die Kunst nicht jene große, einzige und beherrschende Rolle wie in den Tagen der Renaissance, und die Seele der Menschheit richtet sich nicht so wie damals mit trunkener Leidenschaft vor allem dem ästhetischen Genusse zu. Nur im deutschen Volke lebt ein Geist, ähnlich wie er damals in Italien, Spanien und England triumphierte, und wie diese im 16., so ist das deutsche Volk, damals um seine ästhetische Entwickelung betrogen, jetzt im 18. Jahrhundert zu einem Volk der Künstler, einem Volk der Dichter geworden. Die deutsche Dichtung aber vollendet nur die Bestrebungen, welche zu gleicher Zeit und zum Teil noch früher in den übrigen europäischen Litteraturen zum Durchbruch gelangten. Und in England dämmert zuerst die Morgenröte des neuen Geistes empor.

Rückkehr zur Natur! Wir haben gesehen, wie sich seit den Tagen Calderons und Miltons die Poesie der Natur entfremdete und wie sich diese Poesie der Naturentfremdung im französischen Klassicismus aufs eigenartigste vollendete. Es war die Kunst eines Zeitalters, das vor allem der Erkenntnis- und Verstandesarbeit zugewandt, die Fülle der sinnlichen Erscheinungen nach bestimmten Gesichtspunkten ordnete und zusammenfaßte und die Erscheinungen zu Begriffen umwandelte. Damit stand es im Gegensatz zum Wesen des künstlerischen Schaffens, das gleich wie die Natur Sinnlichkeiten, Einzelwesen, doch keine allgemeinen sinnlich unvorstellbaren

Begriffe hervorbringen will. Jener Geist konnte die künstlerische Gestaltungskraft nicht vernichten, aber er lähmte sie. Es trat eine Veräußerlichung ein. Nur die Ideenwelt der Dichtung war eine neue, aus der Zeit herausgeborene. Aber sie schuf keine neue innere Form, d. h. keine neue künstlerische Weltanschauung und Weltauffassung. Sie ließ sich an einem äußern Formalismus genügen. Die äußere Form ward ihr das Wesentliche der dichterischen Schöpfung. Sie verfiel in die Nachahmung fremder Muster, weil sie nicht mehr aus sich heraus eigenartig Weltbilder zu gestalten wußte

Rückkehr zur Natur, das bedeutet die neugewonnene Fähigkeit, die Welt rein künstlerisch anzuschauen und aufzufassen, eine neue festere Verknüpfung dessen, was Naturschaffen und Kunstschaffen miteinander gemeinsam haben, die Kraft nämlich, unmittelbare, greifbare, sinnliche Wirklichkeiten zu gestalten. Sie stellen uns die Dinge, Einzelwesen, Erscheinungen und Vorstellungen lebendig vor die Seele hin, während die aus dem Erkenntnisdrange hervorgegangene Wissenschaft sie untersucht, beschreibt und erklärt, die Sinnlichkeit vernichtet und Begriffe aufstellt. Der Rückgang einer vorherrschenden und einseitigen Mathematiker-Verstandeskultur, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts als endgiltig abgeschlossen betrachtet werden kann und sich überlebt hat, ließ die lebendig sinnliche Anschauungskraft wieder frisch emporblühen, die Fähigkeit, unmittelbar ein Einzelbild der Natur geistig wieder zu erzeugen, die Phantasie. Man sieht die Natur wieder, wie sie wirklich ist, in ihren tausend Farben und Formen und als eine unendliche Fülle von Einzelerscheinungen. Eine tiefe Freude an der Sinnlichkeit erwacht. Und der Mensch steht nicht mehr, wie bis dahin einem toten Objekt entgegen, das er mit kaltem Forscherblick zerlegt und analysiert, sondern er empfindet die Natur als ein Lebendiges, das er mit Leidenschaft und Teilnahme umfaßt. Sein Gemüt gerät in Erregung, seine Gefühle wallen empor. Entzückt und berauscht starrt der Rousseau'sche homme sensible in die Farben des Sonnenunterganges, und eine Thräne entquillt seinem Auge beim Anblick einer Blume. Wie der Locke'sche Empirismus bei David Hume das Gepräge des Subjektivismus annimmt, so erwacht auch in dem künstlerisch-gestaltenden Menschen, nachdem er mit neuer Lust die Fülle der sinnlichen Erfahrungen sich anzueignen trachtete, ein immer mehr anwachsendes lebendiges Ichbewußtsein. Jene Gefühlserregungen, welche die Betrachtung der Erscheinungen in ihm loslöste, läutern und differenzieren sich. Eine eigen- und einzelpersönliche Auffassung und Beurteilung tritt ein, und der Bann des Autoritarismus, der so lange auf der Seele gelegen, wird nun vollkommen durchbrochen. Das Besondere der eigenpersönlichen Betrachtung macht sich geltend, geltend die nur einmal in der Welt vorhandene Anschauungsweise des einzelnen Ichs und das Recht dieser Anschauungsweise. Und je mehr der Klassicismus die Ursprünglichkeit, Originalität und Individualität unterdrückt hatte, um so lauter werden

diese jetzt gefordert. Man revoltiert gegen die absolute Herrschaft der starren äußeren Formen und Regeln, mit denen der Klassicismus die Poesie eingeschnürt hatte. Rückkehr zur Natur bedeutet also ein Neuerwachen der Phantasie, einer gesteigerten, unmittelbaren und sinnlichen Anschauung, das Neuerwachen des Gefühls, der lebendigen, innigen und leidenschaftlichen Anteilnahme an den Erscheinungen und Vorgängen der Wirklichkeit, der ganzen geistigen Genußfreude des Menschen, — das Erwachen des Ichs aus langem Schlummer: eine gesteigerte Kraft der objektiven wie subjektiven Weltbetrachtung. Es bedeutet das neue Aufkommen eines elementar-künstlerisch schauenden Menschen

Wir stehen zunächst noch immer in einer Zeit der Übergänge des sich zersetzenden Klassicismus und der allmählich sich gestaltenden, neuen, in Gärung befindenden Kunst, und wir haben bereits im letzten Kapitel die Rolle verstehen gelernt, welche in einer solchen Zeit die Prosa und der Roman spielen. Der wissenschaftliche Realismus der Defoe und Swift geht in den stofflichen Realismus des bürgerlichen Romanes Richardsons und Fieldings über. Ein neues künstlerisches Gebilde ist damit erstanden, und das mächtige Emporblühen und die Befreiung des dritten Standes macht uns diese Entstehung erklärlich. Das Selbstbewußtsein des Bürgers, sein Sinn für das Nützliche und Praktische, sein Leben im Häuslichen und Nahen fand wenig Nahrung in der höfisch-aristokratischen Poesie des Klassicismus. Da war nur von Fürsten und heldischen Rittern, von pathetisch-heroischen Liebesgefühlen, Galanterien und wunderbaren Abenteuern zu lesen; eine Welt spiegelte sich da ab, die er nicht kannte und die ihm vielfach wunderlich und unwahr, abgeschmackt und lächerlich erschien. Wie anders, wenn die Poesie einen anderen Stoff sich wählte, wenn sie, statt in die Ferne zu schweifen, im Nahen einkehrte und sein bürgerliches Alltagsleben, seine Sorgen, Leiden und Freuden, seine Gefühle und Gedanken abschilderte. Wohl hatte schon der Realismus des Schelmenromanes den Phantastereien des ritterlich-höfischen Helden- und Liebesromanes eine Welt der Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit entgegengestellt. Aber er verleugnete nie seine parodistisch-satirische Natur; er war aus einer nihilistischen Philosophie heraus geschrieben, die alles und jedes verspottete und verhöhnte. Ebenso weit wie der Wunderwelt der Ritter und Helden, stand der Bürger der Welt der Gauner, Spitzbuben und Bettler fern. An dem einen Roman gefiel ihm das Würdige, Ernste, das Respektable, an dem anderen das Nüchterne, die Nützlichkeitsphilosophie, der Alltäglichkeits- und Wirklichkeitssinn. Er will einen Roman von sich lesen, der ihn, den schlichten Bürger, ebenso gut wie einen Ritter und Edelmann ernst nimmt, der mit Hochachtung zu seiner Tüchtigkeit emporblickt und mit Ehrfurcht von seiner Bedeutung für Staat und Gesellschaft, von seinen bürgerlichen Anschauungen und Gefühlen redet. Er will gefeiert sehen, was ihn vor allem von der

höfisch-aristokratischen Welt scheidet: seine strengere Moral und Ehrbarkeit, seinen Abscheu vor der Frivolität und Unsittlichkeit, all jene Sittlichkeit, die ein Erbe des alten Puritanismus ist. Gern sieht er sich ein bißchen verklärt, verschönert und idealisiert, aber die Wirklichkeit darf doch bei weitem nicht so umgangen werden, wie der alte höfisch-aristokratische Roman das machte. Sein kleines, alltägliches Leben soll ein für allemal geschildert werden, und da ist zu allzu phantastischen Sprüngen, zu allzu großem Pathos wirklich keine rechte Gelegenheit mehr gegeben. Dieser Realismus, der wie der romanische Realismus, wie der Realismus des Schelmenromanes wesentlich ein stofflicher ist, hat etwas Nüchternes, Steifes und Flaches an sich. Er hält sich an die Außenseite der Dinge, und gewährt keinen Ausblick auf ein tiefes und großes Innenleben. Seine Stärke liegt mehr im Objektiven, als im Subjektiven, mehr in der gesunden Beobachtung des alltäglichen Treibens, in Schilderung und Erzählung als im Ausdruck der Gefühle, in der Fülle der Ideen. Die Kunst ist zunächst rein empirisch. Sie sucht wieder sinnliche Erfahrungen zu sammeln, Auge und Ohr zu schärfen, sie sammelt ein Darstellungsmaterial, das ihr unter der Herrschaft des Klassicismus abhanden gekommen war.

Die erste reine Form des bürgerlichen Romanes schuf der Buchdrucker Samuel Richardson, geboren 1689 in der Grafschaft Derby, gestorben zu London am 2. Juli 1761. Seine drei großen Romane, welche eine vollkommene litterarische Umwälzung hervorriefen, „Pamela“, „Clarissa Harlowe“ und „Sir Charles Grandison“ erschienen in der Zeit von 1740 bis 1753. Die rein schriftstellerische Poesie Defoe's und Swifts ist darin ihrem Wesen nach überwunden und lebt nur noch verkümmert fort: vor allem in langen, moralischen Betrachtungen und Abhandlungen, in der stark ausgeprägten Tendenz der Belehrung und sittlichen Ermahnung und in der entsprechenden tendenziös-typisch-automatischen Gestaltung der Charaktere. Aber Richardson hat den entscheidenden Schritt gethan und giebt uns ein großes Stück wirklicher Lebensabschilderung, eine sinnliche Darstellung, eine peinlich saubere Kleinmalerei des häuslich bürgerlichen Daseins, Handlungen und Vorgänge; er erzählt, während Defoe und Swift sich in bloßen Ideen und Abstraktionen bewegen und die Erzählung nur eine untergeordnete Rolle spielen lassen. Diese maskiert nur die Meinungen und Urteile. Richardson hat den Roman wieder zu einem reinen Kunstwerk gemacht, und „Pamela“ ist der erste echte vom Ausland unbeeinflußte nationale Roman, der auf englischem Boden entsteht. Getragen vom Bürgertum steigt der nationale Geist wieder empor, und die Sturmflut des Romanismus, welche auch den englischen Boden überschwemmt hatte, ist völlig zurückgegangen. Die französische Kultur war über die Schichten der höfisch-aristokratischen Welt nie recht hinausgedrungen, und die Litteratur stand in demselben Augenblicke, da sie vom dritten Stande erobert wurde,

wieder frei und unabhängig vom Auslande da. Triefend von Sentimentalität und Moralität, und mit all seiner Weitschweifigkeit und Breitspurigkeit entsprach der Richardson'sche Roman ganz dem bürgerlichen Geschmack. Der wackere Londoner Buchdrucker besaß eine zarte empfindsame Seele und war ein rechter Frauenlob. Das Weib ist für ihn die eigentliche Trägerin der neuen Ideen und geht in dem Kampf des Bürgers gegen den Edelmann führend voran. Sowohl „Pamela“ wie „Clarissa Howe“ stellen einen eigenartigen und fesselnden Typus dar; sie werden mehr von ihren Ideen als von ihren Gefühlen und Leidenschaften beherrscht und haben etwas von der Unsinnlichkeit, von der Gedankenhaftigkeit der Ibsen'schen Frauengestalten an sich. Bis zu einem gewissen Grade nachgiebig und demütig, entwickeln sie plötzlich eine ungeheure Willenskraft und Energie. Sie wissen, daß sie eine große Sache zu verteidigen haben. Sie kommen im Namen des dritten Standes und erheben Widerspruch gegen die sittliche Versumpftheit der höfisch-aristokratischen Gesellschaft. Sie verteidigen die bürgerliche Tugend gegen die Angriffe der Edelleute. Auf der einen Seite die vornehmen Verführer, die rücksichts- und gewissenlos, raffiniert, bald mit Liebkosungen, bald mit



brutaler Gewalt die armen Mädchen aus dem Volke in ihre Gewalt zu bringen suchen, auf der anderen Seite das sittenstrenge Bürgerskind: Pamela, das fromme Dienstmädchen, von jener etwas unangenehmen demütig-sklavischen Gesinnung eines Kätchen von Heilbronn, doch strahlend in ihrer Tugend, sieht zuletzt den Gegner überwunden zu ihren Füßen und wird von ihm zur Gattin „erhoben", die arme Clarissa Harlowe aber, die noch einen schwereren Kampf zu bestehen hat gegen ihre grausame Familie, welche sie mit Gewalt einem ungeliebten Manne verheiraten will und gegen die Angriffe ihres Geliebten Lovelace, der zuletzt nur durch Hinterlist ihre Ehre zu Falle bringen kann, stirbt aus Gram dahin. Aber auch Lovelace fällt, gemartert von seinem Gewissen, im Duell. Richardson streitet gegen die Aristokratie, aber tief steckt diesem Bürgertum in Fleisch und Blut die heimliche Ehrfurcht vor dem Edelmann. Auch trotz seiner sittlichen Verworfenheit hört er nicht auf, einen eigenen Reiz auf den Bürger auszuüben. Daß Pamela schließlich der Heirat gewürdigt wird, schmeichelt seiner Eitelkeit, und der brutale niederträchtige Lovelace erscheint doch wieder in einem so liebenswürdigen Licht, er hat so viel Bestechendes an sich, daß er die ganzen Sympathien des 18. Jahrhunderts für sich gewann.



Henry Fielding.
Gemälde von W. Hogarth, Stich von Granger.

In seinem „Sir Charles Grandison" stellte Richardson endlich auch einen Tugendhelden dar, einen moralischen Mustermenschen ganz ohne Fehl und Makel. Aber das war des Guten schließlich doch zu viel. Besonders gab es da unter den Schriftstellern einen, dem bei dieser Moralpredigerei und steifleinenen Ehrbarkeit, dieser mit so viel Selbstgerechtigkeit zur Schau getragenen Tugendboldigkeit, dieser jeden Humors ermangelnden Rühr- und Thränenseligkeit ganz übel zu Mute ward. Henry Fielding (1707 bis 1754) parodierte in seinem „Joseph Andrews" (1742) die Pamela und schuf in seinem „Tom Jones" (1749), dem bürgerlichen Idealroman

Richardsons einen bürgerlichen Schelmenroman entgegenstellend, statt in sentimentale Thränen in ein herzhaft frohes Lachen ausbrechend, ein Meisterwerk des komischen Romanes des 18. Jahrhunderts. Er selber war ein leichter, fröhlicher und unsteter Geselle, der lieber im Wirtshaus als in der Kirche saß und an einer lustigen Schnurre größeres Gefallen fand als an einer Predigt. Und so sind auch seine Helden. Lockere, lebenslustige Burschen, welche einen guten Trunk zu würdigen wissen und gern über die Stränge hauen, aber innerlich kerngesund, tüchtig und brav; denn das Herz sitzt ihnen auf dem rechten Fleck, und sie besitzen für alles Gute und Edle eine warme Empfänglichkeit. Auch Fielding kämpft wacker für Moral und Tugend. Nur stellt sich seine Moral nicht zur Schau, wie die Richardsonsche. Sie hat nichts Puritanisches an sich und steht mit der Lebenslust auf dem besten Fuße. Je echter sie ist, desto weniger spricht sie von sich. Die eigentlichen Schurken und Bösewichter sind bei Fielding die äußerlich Anständigen und Ehrbaren, die Augenverdreher und Sittenrichter, die Prüden und Tugendprediger, — und in der That wurzelt die Fielding'sche Moral tiefer als die Richardson'sche. Des letzteren Helden und Heldinnen folgen Gesetzungen, Weisungen und Vorschriften, die höchste Giltigkeit für sie besitzen, sie folgen einer Moral, die ihnen von anderen auferlegt und diktiert worden ist, während die Fielding'schen Helden ihrem ganzen Fühlen nach sittlich tüchtig handeln. Die Moral ist für sie etwas Natürliches und Selbstverständliches; sie können sich ruhig ihrem Herzen anvertrauen und kommen zuletzt zum besten Ziel.



Tobias Smollet.
Nach einer Zeichnung von Ribble und dem Stich von Bollinger.

Aus groberem Holz war Tobias Smollett (1721—1771) geschnitzt, ein geborener Schotte. Als Mensch und als Künstler hat er viel Rohes

und Brutales an sich. Und mit der vollkommensten Deutlichkeit erscheint auch in seinen Romanen („Roderick Random", 1748; „Peregine" Pickle" „Humphrey Clinker", 1771) aufs treueste wiedergespiegelt die ganze Brutalität und Sittenlosigkeit der damaligen Zeit, in den höheren wie in den niederen Ständen. Seine drastische Komik und sein grotesker Humor schrecken vor keinem Cynismus und vor keiner nackten Sexualität zurück; dabei wühlt er andererseits gern im Schrecklichen und Grausigen. Mit seinen schiffstaudicken Nerven steht er in vollkommenem Gegensatz zu dem zartbesaiteten empfindsamen Laurence Sterne (1713 bis 1768); Sterne predigt nicht wie Richardson und er lacht nicht fröhlich und übermütig, laut und wiehernd wie Henry Fielding. Sein Grundwesen ist das der Beschaulichkeit und der abgeklärten Leidenschaften. Er blickt von einer höheren Warte auf das Leben herab, und da stellen sich allerhand Reflexionen und Betrachtungen ein; ihn fesselt nicht mehr der Spannungsreiz einer Handlung, die Merkwürdigkeit, die Tragik und Komik eines Vorganges, sondern was sich darüber meinen und sagen läßt. Das Ereignis verschwindet unter der Fülle der Anmerkungen, welche das Ich des Dichters daran anknüpft. In seinem umfangreichen „Tristram Shandy" (1759—1767), der neben der „empfindsamen Reise" unter seinen Werken obenan steht, kommt er kaum über die Geburt des Helden hinaus;



Lorenz Sterne.
Nach einem Gemälde von Reynolds gestochen von Holzhalb.

und doch wie viel hat er uns geboten, welch eine Fülle von liebenswürdigen Menschen, aufs delikateste ausgeführten Charakteren ist an uns vorübergezogen, und wie lebendig ward uns das Innenleben dieses Zeitalters, wie tief haben wir es verstehen gelernt, besser noch als aus der breiten Darstellung der Außenzustände, wie sie uns Richardson, Fielding und Smollett bieten. Die Sterne'schen Prosaschöpfungen bezeichnen eine bedeutsame Wendung in der Entwickelungsgeschichte der Poesie des 18. Jahrhunderts. Sie sind in einem manierierten Stil geschrieben, gänzlich verschieden von der klaren Verstandessprache eines Voltaire, der glatten und korrekten Prosa der typisch-vollkommenen Schriftstellerpoeterei. Aber dieser manierierte Stil, der unmittelbare Gefühlsregungen wachrufen, klingen und duften möchte, bedeutet nichts anders als das Ende der Prosaherrschaft in der Poesie.

Die Prosasprache entwickelt sich wiederum zur Verssprache. Sie will wie diese mehr als Verstandes-, sie will auch Phantasie- und Gefühlsausdruck sein. Nur noch ein Schritt bleibt zu thun, und ein neuer Vers steht vor uns. Die Sterne'sche Prosa ist die nächste Entwickelungsstufe zu ihm hin. Bei Pope war der Vers nur noch ein schöner Schmuck der Rede; elegant, leicht und sinnlich wohlgefällig suchte er nur noch die Gedanken wiederzugeben. Allein durch seine Zierlichkeit und Künstlichkeit unterschied er sich von der Prosa, der Verstandessprache des Alltags und der Wissenschaft. Mehr und mehr verfällt die klassicistische Verskunst, je mehr sich das Geistesleben den Ideen und Gefühlen der klassicistischen Periode entfremdet, — und je reicher neue Ideen eindringen, welche zuerst verstandesgemäß angeeignet und überwältigt sein wollen, je tendenziöser, je belehrender die Dichtung wird, je mehr sie darauf ausgeht, zuerst einmal die neuen Ideen sich klar zu machen, desto mehr dringt die Prosasprache in die Poesie ein. Der Roman Defoe's, Richardsons und Fieldings kam, und in dieser Vernunft- und Alltagswirklichkeitspoesie besaß der Vers allerdings keine Daseinsberechtigung mehr. Aber schon haben die neuen Ideen das ganze Innenleben des Menschen ergriffen. Das neugestaltete Phantasie- und Gefühlsleben ringt nach dem Ausdruck, den allein die Kunst ihm gewähren kann. Die Sprache drängt wieder zur Künstlersprache, zur Verssprache hin. Hier setzt die manierierte Prosa Laurence Sterne's ein, als eine Übergangsform von der Schriftstellerpoesie zur echten Poesie hin. Die Prosa sucht die unmittelbaren, sinnlichen Wirkungen der rhythmischen Sprache zu erreichen, was ihr zuletzt aber unmöglich ist. Daher das Gesuchte, Erkünstelte und Gezierte. Erst als die dichterische Kraft völlig zum Durchbruch gelangte, steht auch ein neuer Vers vor uns, von dem der klassicistischen Poesie ebenso völlig verschieden, wie dieser von dem der Renaissancezeit.

Der Sterne'sche Stil könnte nicht etwas so Neues sein, wenn uns sein Roman nicht auch inhaltlich als eine neue Erscheinung entgegenträte. Mit dem „Tristram Shandy“ und „Yoriks empfindsamer Reise“ kommt der Subjektivismus zum Durchbruch. Von der Betrachtung der Außenwelt wendet sich der Mensch der Innenwelt wieder zu. Nachdem er als Empirist Erfahrungen gesammelt hat, beschaut er sie mit den Gefühlen seines Ichs. Es reizt ihn, wie schon gesagt, nicht mehr, von einem Vorgang schlichtweg zu berichten, sondern er giebt uns die Stimmungen und Empfindungen wieder, die er in ihm, dem Einzelnen, loslöste. Der eigentliche Held seiner Erzählungen ist er selber. Richardsons Sentimentalität und Fieldings Heiterkeit haben sich bei ihm, ganz untrennbar, aufs innigste verschmolzen. Er lächelt durch Thränen uns an. Die Pikanterie und Frivolität duldet er in seinem Staaten ebenso wie die Tugend und Frömmigkeit, und er macht keinen Unterschied zwischen ihnen. Er verklärt alles,

alles erscheint ihm gut und schön, und er kennt nur einen Menschen, und dessen Namen lautet Liebenswürdigkeit. Bei Sterne nimmt der Roman ein starkes, lyrisches Gepräge an, und in der Lyrik vollendet sich die Kunst dieses Zeitalters. Er nimmt seine Richtung ganz auf das Psychologische. Da sind es zuerst die Unnormalitäten, die Wunderlichkeiten, welche dem Beobachter am meisten ins Auge fallen und seine Interesse fesseln. Das Sonderbare und Spleenige erscheint bei Sterne stark ausgeprägt. Seine Art, die Gefühle zu zergliedern, ist noch immer eine wissenschaftliche Art, eine Verstandesoperation, aber sie bereitet die seelische Kunst eines Goethe vor, wie die beschreibende landschaftliche Poesie eines Thomson auf Robert Burns hindeutet.


Oliver Goldsmith.
Nach einem Stich von Chapman.

Oliver Goldsmith, am 17. November 1728 zu Pallas in Irland geboren und gestorben zu London am 4. April 1774, vollendete in seinem „Vicar of Wakefield“ den englischen Roman des 18. Jahrhunderts. In diesem kleinen Meisterwerk findet man das Beste zusammen, was Richardson, Fielding und Sterne als Menschen und als Künstler zu geben hatten, gesäubert von den Schlacken, welche deren Werken noch anhafteten. Goldsmith besitzt die letzte große ästhetische Kraft, in engstem Raum unendlich viel zu sagen, und bietet uns so den feinsten Extrakt aus all den Stoffen, welche seine Vorgänger zusammengetragen hatten. Er ist moralisch und sentimental wie Richardson, ohne zu moralisieren und in Thränen zu zerfließen, er besitzt die Heiterkeit und die fröhliche, frische Lebenslust eines Fielding, ohne dabei zu lärmen und zu poltern, und den liebenswürdigen Humor, den psychologischen Feinsinn, die stilistische Delikatesse, den ganzen Subjektivismus eines Sterne, ohne in dessen Sonderlichkeiten und Künsteleien zu zerfallen. Er selbst hat Zeit seines Lebens als armer Schriftsteller mit der Not und Dürftigkeit kämpfen müssen und alle Not des Lebens bricht auch über seinen herrlichen und guten Landpfarrer herein; aber sie dient nur dazu, dessen goldenes

Gemüt, tief innerliche Frömmigkeit, Tapferkeit und Menschenliebe zu immer reicherer Entfaltung zu bringen. Wie von Sterne, so bekennt auch von Goldsmith Goethe, daß er tief auf ihn eingewirkt habe.

It is agreed between Oliver Goldsmith M. B. on one hand and James Dodsley on the other that Oliver Goldsmith shall write for James Dodsley a book called a Chronological history of the lives of eminent persons of Great Britain and Ireland or to that effect, consisting of about two volumes 8vo about the same size and letter with the universal history published in 8vo for the writing of which and compiling the same James Dodsley shall pay Oliver Goldsmith three guineas for every printed sheet, so that the whole shall be delivered compleate in the space of two years at farthest. James Dodsley however shall print the above book in whatever manner or size he shall think fit, only the universal history above mentioned shall be the standard by which Oliver Goldsmith shall expect to be paid. Oliver Goldsmith shall be paid one moiety upon delivery of the whole copy complete, and the other moiety one half of it at the conclusion of six months and the other half at the expiration of twelve months next after the publication of the work, James Dodsley giving however upon the delivery of the whole copy two notes for the money left unpaid. Each volume of the above intended work shall not contain more than five and thirty sheets, and if they should contain more the surplus shall not be paid for by James Dodsley. Oliver Goldsmith shall print his name to the said work.

Mar 31 1763

Oliver Goldsmith
Jas Dodsley

Verlagsvertrag zwischen Oliver Goldsmith und dem Verlagsbuchhändler James Dodsley vom 31. März 1763 in der Handschrift des Dichters.

Man hat den englischen Roman dieser Zeit vielfach und mit vollkommenem Recht mit der niederländischen Genremalerei verglichen. Beide tragen den echt germanischen Charakter an sich. Richardson, Fielding, Smollet, Sterne und Goldsmith wecken die germanische Poesie aus dem Schlummer, in den sie der Zaubertrank des romanischen Klassicismus für einige Zeit wieder versenkt hatte. In der Luft der klassicistischen Salonlitteratur welkte sie dahin, und sie erneuert sich wieder aus dem Häuslichkeitssinn der deutschen Rasse, aus den familiären Neigungen, die einerseits in pädagogisch-moralische Bestrebungen ausliefen, andererseits in gefühl- und gemütvolle Stimmungen. Sicherlich hat die neue germanische Dichtung in dieser ersten Phase ihrer Entwickelung, da sie noch ganz im Genrebildlichen stecken bleibt, geistig noch manches Beschränkte, Dumpfe und Kleine an sich. Sie deutet auf eine Gesellschaft und Kultur hin, in der viel Einfalt und Naivetät, aber auch viel Roheit und Brutalität zu Hause ist, ein platter Nützlichkeitsmaterialismus und geringe Neigungen, tiefer das Leben zu verstehen. Man sehe sich den großen Kritiker und Litterarhistoriker dieser Periode, Samuel Johnson (1709—1784) an, dessen Urteile so viel Geltung besaßen, wie in Frankreich die eines Boileau. Gelernt hat er genug, daß er als ein großer Gelehrter gelten kann, aber gedacht hat er sehr wenig. Offenbar war er nur deshalb der große Prophet seiner Zeit, weil er unter Philistern wie ein Philister redete und über die Meinungen der Menge sich um keine Linie breit erhob. Aber dieser große Fresser vor dem Herrn, dieser Poltron,



Samuel Johnson.
Nach einem Gemälde von J. Reynolds gestochen von R. Page.

der lärmend und schimpfend um sich schlug und fanatisch alles Neue, alle Aufklärung haßte, eine Figur aus einem Fielding'schen Romane, besitzt die vollkommenste Urwüchsigkeit. Da ist bei aller geistiger Enge unendlich viel Frische, Natürlichkeit und Eigenart. Diese ganze Litteratur giebt keine abgegriffenen, sondern lauter neugeprägte Münzen aus, und in dieser Familienpoesie strotzt alles von Saft und Leben und von Unmittelbarkeit. Sinne und Sinnlichkeit stehen ihr zur Verfügung, die Welt zu betasten und zu ergreifen, und das ist der Anfang und die Grundbedingung alles echten Kunstschaffens.

Der englische Geist entfremdete sich mehr und mehr der Bewunderung der französischen Bildung, je kräftiger das bürgerliche Element in der Litteratur hervortrat und das aristokratisch-höfische zurückdrängte, und je tiefer der Zwiespalt zwischen dem englischen Liberalismus und dem französischen Demokratismus wurde. Das neuerstarkte nationale Bewußtsein ließ den Blick auf die große Vergangenheit des eigenen Volkes zurücklenken, und der nie ganz vergessene Shakespeare tritt aus den Nebeln, in die ihn der Klassicismus eingehüllt hatte, von neuem hervor. Die neue Zeit fühlt wieder mit ihm und versteht ihn. Der Charakter einer Litteraturperiode verrät sich mit am deutlichsten in den großen Vorbildern, die sie aufstellt und denen sie nachstrebt. Wir haben gesehen, wie die neue Kunst gleich jeder neuen Kunst aus der Erneuerung des Inhaltlichen und Innerlichen heraus erwuchs, und je mehr es in ihr gärte und unruhig drängte, desto weniger Sinn konnte sie für all den glatten, äußeren Formalismus, die Eleganz und Korrektheit der ausgereiften Kunst der letzten Vergangenheit haben. Durch alle ihre wohllautenden Reime, ihre fließenden Verse besticht sie am wenigsten das junge Geschlecht, dem am reinen Gedanken und an der reinen Empfindung mehr als am reinen Reime liegt. Müde des Räsonnierens und der Vernünftelei, will es in seinen Gefühlen gepackt und ergriffen sein. Sein bürgerlicher und häuslich-familiärer Sinn findet nicht länger Gefallen an dem Steifen, Ceremoniösen, Abgezirkelten und Festlichen der Hofgesellschaftspoesie des Klassicismus und liebt dafür das Einfache, Patriarchalische, das Herzliche und Frische, das Natürliche und Naive, das Ungebundene und Formlose. Wenn die Theoretiker dieser Zeit noch als das Wesentlichste des Kunstschaffens die bloße Naturnachahmung aufstellen, so befinden sie sich da allerdings noch immer mit Boileau auf einem Boden. Aber sie geben der Theorie bereits eine sehr wertvolle Ergänzung, indem sie aus dem erwachenden Subjektivismus und Individualismus der Zeit heraus ein großes Gewicht auf die Originalität legen, von welcher die klassicistische Poesie am wenigsten gewußt hatte. Im englischen Romane trägt diese Freude an der persönlichen Eigenart noch etwas Kleines und Enges

an sich. Er meint nicht die Originalität der großen Geister und Menschheitsführer, sondern das Sonderlingswesen, das Formlose und Unabgeschliffene, in sich hinein Verkrochene, das so häufig in der Welt der niederen Bildung, der bürgerlichen Philistrosität angetroffen wird. Aber der richtige Instinkt war vorhanden, und es bedurfte nur noch eines großen Aufschwunges des ideellen Lebens, um dieses Enge zu überwinden. Wenn der Ruf nach dem Originalgenie erklang, so faßte man in diesem Worte alles zusammen, was die dumpfe Sehnsucht der Zeit ausmachte und was in der That aus einer weit tieferen Auffassung des poetischen Schaffens hervorging, als sie der Klassicismus besaß: eine unmittelbare und intensive Aussprache des Gefühlslebens, Naivetät und ungezwungene Natürlichkeit, Einfachheit, sinnliche Frische, starke Subjektivität. Die Poesie sollte wieder Landluft statt Stadt- und Salonluft ausströmen.



David Garrick.
Nach einem Stich von Thönert.

Wenn das klassicistische Zeitalter seinem ganzen Wesen nach in dem höfischen Kunstepos Vergils und in seinem Schul- und Verstandesformalismus die höchste dichterische Vollendung fand, so entdeckte diese Zeit die Größe Homers, in dessen Sonnenglanz das Licht des römischen Epikers nach und nach zum Kerzenlicht zusammenschrumpfte. Man that damit einen wichtigen Schritt zur tieferen Erkenntnis der eigentlich originalen Kunst des Altertums, der hellenischen, welche seit den Tagen des Mittelalters an Ansehen noch immer weit hinter der römischen zurückstand. Eine künstlerische Bildung aber, welche die Homerische Poesie wirklich mitempfand, bewies die Feinheit ihres Geschmacks am besten, wenn sie zugleich auch auf Shakespeare zurückgriff.

Die geniale Darstellungskunst David Garricks (geb. 19. Februar 1716 oder 1717, gest. am 20. Januar 1779), des ersten englischen Schauspielers dieses Jahrhunderts, trug mit dazu bei, daß die Shakespeare'schen Dramen, freilich noch mannigfach verändert und dem bürgerlichen Geschmack angepaßt, von neuem unter stürmischem Beifall über die englische Bühne gingen und die französisch-klassicistische Poesie verdrängten. Im Oktober 1741 trat Garrick als Richard III. zum erstenmal am Goodmansfield-Theater in London mit außerordentlichem Erfolg auf und kaufte sechs Jahre später das Drurylane-

Theater, das unter seiner neunundzwanzigjährigen Leitung ganz Europa mit seinem Ruhme erfüllte. Garrick verdrängte den rhetorisch-deklamatorischen



Englische Theaterscene des 18. Jahrhunderts. Rechts im Vordergrunde Garrick.

Stil, den Stil der feierlichen und abgezirkelten Bewegungen, der mit der Corneille'schen und Racine'schen Dichtung überall zur Herrschaft gekommen

war, durch den naturalistisch-realistischen Stil, der als der eigentlich germanische angesehen werden muß, und wie ihn schon die Shakespeare'sche Zeit ausgebildet hatte. Da gab es auch keine Trennung mehr zwischen den komischen und tragischen Schauspielern. Garrick, gleich groß im Komischen wie im Tragischen, auch als Lustspieldichter einer der ersten unter den Zeitgenossen, überwand durch seine Fähigkeit der Wiedergabe großer Leidenschaften das Gedrückte und Philiströse, das Prosarealistische, das sonst der Kunst dieser Zeit noch anhaftet.

Dem Drama selber ward diese Größe nicht beschieden. Es blieb noch weit mehr wie der Roman in ihm befangen. War doch überhaupt das 18. Jahrhundert der Entwickelung und Ausbildung dieser Kunstgattung weit weniger günstig als das Zeitalter der Renaissance. Es hat die Schule der Vernunft durchlaufen und in ihr Ruhe und Besonnenheit gelernt, sich zu mäßigen und zusammenzunehmen. Es steht mit kühlerer Kritik den Erscheinungen gegenüber, predigt die Milde und die Duldung und ergeht sich in sentimentaler Schwärmerei. Da platzen die Gegensätze nicht mehr so hart und schroff aufeinander, die Geister stehen sich nicht so unversöhnlich-kriegerisch, so ganz von ihrer Sinnlichkeit, ihren Leidenschaften und Temperamenten beherrscht, gegenüber. Es fehlt die Wucht der dramatischen Anschauung, die vor allem und am meisten Kriegerisches an sich hat.

Die Interessen der etwas ängstlichen Bürgerseele werden doch zu allermeist von der Familie eingeschlossen. Die großen, tragischen Katastrophen bleiben da fern. Man zankt sich wohl, aber um so wonniger die Stunde, wenn man sich unter Thränenströmen versöhnt in die Arme sinkt. So entwickelt sich die bürgerliche und moralische Tragödie Lillo's bald zum weinerlich-sentimentalen und moralischen Familienschauspiel Richard Cumberlands (1752—1811), der dank seinem hübschen Charakterisierungstalent mit seinen „Brüdern", seinem „Westindier" und seinem „Juden" noch in unserem Jahrhundert sich lange auf der Bühne erhielt.

Nur Oliver Goldsmith, der auch als Dramatiker bedeutend hervortrat, und Richard Sheridan (1751—1816) erhoben sich zu der künstlerischen Höhe, welche der Roman erreichte. In Sheridans Komödie weht die Luft der großen Welt. Sie tritt aus der Familienstube heraus, und hinter ihr steht die Persönlichkeit eines Mannes, der ein reichbewegtes, abenteuerliches Leben im großen Stile führen durfte, unter den glänzenden Parlamentsrednern und Staatsmännern seiner Zeit einer der glänzendsten, dessen bezaubernder Liebenswürdigkeit niemand zu widerstehen vermochte. Seine beiden Lustspiele „Die Nebenbuhler" und vor allem „Die Lästerschule" sind Meisterwerke einer eleganten Kunst, welche durch die weltmännische Vornehmheit des Stiles, den zündenden Dialogwitz und Geistreichigkeiten aller Art besticht. In der „Lästerschule" findet sich eigentlich alles, was man von einem Lustspiel verlangen kann; eine weitertragende satirische Grundidee,



Sheridan.
Nach einem Stich von R. Hicks.

die den besten Molière'schen an Wert nichts nachgiebt, eine Charakteristik von saubersterArbeit, eine farbenreiche Sittenschilderung, ein lebendiges Zeitempfinden, eine Fülle von unterhaltenden Scenen, eine ausgezeichnete dramatische Technik: aber zuletzt macht das Ganze doch nur den Eindruck eines großen, glänzenden Feuerwerks. Es fehlt die Tiefe, die Eigenart, die Wirkung aus einem Punkt heraus. Ein wundervoll eklekticistisches Talent, das aus allen Blüten Honig zu saugen weiß, ein Talent von ausgezeichnetem Kunstverstande faßt in einem Bilde eine Reihe der charakteristischsten Gestalten und Motive zusammen, welche seit hundert und mehr Jahren aller Ecken und Enden in der Litteratur auftauchten. Bald verspürt man den Hauch Molière'scher Poesie, bald die Luft des Rokoko und dann wieder den Geist Fieldings und der ganzen bürgerlich-moralischen Kunst. Sheridan steht am Ende einer Litteraturperiode. Überall weist er in die Vergangenheit zurück, an keiner Stelle vorwärts in die Zukunft.

Einen in jeder Hinsicht großartigen Abschluß fand hingegen die Lyrik dieses Zeitalters. Aus der beschreibenden Landschaftspoesie Thomsons und der trübmelancholischen Reflexionsdichtung Youngs tauchte sie auf. In Thomas Gray's (1716—1761) sentimentaler Dorfkirchhofs-Elegie, in Oliver Goldsmiths „verlassenem Dorf", Mark Akenside's (1721—1770) Lehrdichtung „Freuden der Phantasie" und in der wie von trüben Nebeln verhüllten trauer- und seufzerschweren Poesie des frommen William Cowper (1731—1800), dessen Schwermut zuletzt zur Geistesumnachtung führte, suchen sich die wichtigsten Elemente der Thomson'schen und Young'schen Poesie miteinander zu vereinigen. In den moralisierenden Betrachtungen, den lehrreichen Erörterungen und nackt vorgetragenen Gedanken lebt die schriftstellerische Verstandes- und Tendenzpoesie weiter fort, die liebevolle Naturschilderung verrät die „Freuden der Phantasie", welche aus der wissenschaftlichen Beobachtung hervorging, aber den toten Empirismus überwand, während die gefühlvoll sentimentalen, vielfach melancholischen Stimmungen, der subjektiven Anteilnahme entsprießend, dem eigentlich neuen Geist der neuen Kunst, dem echten Lyrismus zum Durchbruch verhelfen. Aber noch immer bleiben die Elemente getrennt nebeneinander bestehen und verschmilzen nicht miteinander. Neue Anregungen kommen von einer anderen Ecke her. Derselbe litterarische Geschmack, der an der natursinnlichen, realistischen Eigenartspoesie Homers, an dem Patriarchalismus und der Naivetät des alten griechischen Epikers und an seiner ganzen Heldenzeitalterpoesie Gefallen fand, wendete sich der Erforschung der eigenen Volksvergangenheit zu und tauchte zurück in eine Zeit, da auch in der Heimat noch die einfachen, halbbarbarischen Zustände der Homerischen Welt herrschten. Hier stand man dem von Rousseau so begeistert gepriesenen Urzustand der Natur doch noch um einige Meilen näher. Hat sich erst einer behaglich-häuslich eingerichtet, genießt er in vollen Zügen das Glück des Familienlebens und stärkt sich damit sein Familienbewußtsein, so erinnert er sich mit besonderer Dankbarkeit seiner Vorfahren; er möchte wissen, woher er stammt, er stellt Stammbäume auf und schreibt seine Familiengeschichte. Und wie der einzelne, so ein ganzes Volk. 1765 veröffentlichte der Bischof Percy seine „Sammlung altenglischer Balladen", in denen, verklärt vom Zauber einer gewaltigen, urwüchsigen Poesie, ein patriarchalisches Zeitalter sich abspiegelte, ein Heldenzeitalter voll großer Bewegungen. Da stieß man auf alles, was an der Homerischen Poesie entzückte und erfrischte. Nur sprach hier alles noch heimischer und nationaler an; es war mehr aus eigenem Fleisch und Blut entsprossen und erregte und erwärmte die Rasseninstinkte. Man stand der eigenen Volksvergangenheit gegenüber. Wohl fehlte dieser Poesie noch der feinere Kunststil und die wohlberechnete, wundervolle Komposition des Homerischen Epos. Aber daß sie dem Urwüchsigen und Ursprünglichen noch näher stand, daß sie zum Epos noch nicht ausgereift war, das Ungekünsteltere und Formlosere,

der noch lebendigere Lyrismus in der Erzählung, — das entsprach den gärenden Stimmungen der Zeit, der Abneigung vor allem Glatten und Geleckten noch mehr und besser als die abgeklärtere altgriechische Dichtung.

Fünf Jahre noch vor der Percy'schen Sammlung war zu Edinburgh ein ähnliches Werk erschienen: „Bruchstücke alter Poesie", gesammelt im schottischen Hochland, angeblich Übersetzungen von Liedern des altgälischen Barden Ossian, des Sohnes Fingals aus dem dritten Jahrhundert v. Chr.*) 1762 erschien ein zweiter Teil „Fingal", 1763 der dritte Teil „Temora". Wenn auch von einigen Gelehrten Zweifel an der Echtheit erhoben wurden, so war doch die Wissenschaft noch nicht weit genug, diese Zweifel zu begründen, und für länger hinaus ward der Name Ossians mit dem Homers in einem Atemzuge genannt. Beide Gestalten standen als graue Alte ehrfurchtgebietend am Eingangsthor des Tempels der Poesie, und eine romantische Vergangenheitsschwärmerei sah das Höchste in jener Heldenvorzeit geschaffen, als die verderbliche Civilisation die keusche Natur noch nicht gestört hatte. Die Ossianschwärmerei ergriff die ganze europäische, namentlich aber die germanische Bildungswelt. Nun wäre gewißlich die Wirkung eine sehr viel weniger tiefe und elementare gewesen, hätte James Macpherson (1738 bis 1769) thatsächlich nur wie der Bischof Percy eine wissenschaftliche Arbeit geboten, nichts als die Übersetzung echter Bruchstücke altgälischer Poesie und nicht ein eigenes und eigenartiges Kunstwerk. Aus der durch und durch modernen Naturschwärmerei und der Sehnsucht nach den Paradiesen der Urcivilisation, die sich mit geschichtsromantischen Träumereien vermählten, war aber die künstlichste Kunst aller Künste, die raffinierteste aller Nachahmungspoesien, war eine archaistische Dichtung erwachsen. Diese sucht nicht nur die Gefühlswelt und Phantasiewelt einer fern abgesunkenen Vergangenheitskunst, welche für viele Seelen immer etwas Heiliges und Erhabenes an sich hat, fremdartigen Reiz ausübt und alle Neugierssensationen erweckt, von neuem künstlich wieder zu beleben, sondern auch mit peinlichster Genauigkeit deren ganze Ausdrucksweise in jeder Einzelheit nachzuahmen. Sie schreibt die naive oder die rohe noch unentwickelte Sprache der alten Vorbilder, übersetzt wohl die eigene Sprache künstlich in das alte vermoderte Idiom und vergißt alle Formen feinerer Entwickelung, um zu halbbarbarischen zurückzukehren. Das Raffinierte und Atelierkünstliche dieser Technik besticht und blendet oft gerade die feinen Kenner, wenigstens die blasierten Kenner und Feinschmecker, die etwas ganz Besonderes für sich allein haben wollen. Sie erscheint von wundervoller Eigenart, weil die alten Vorbilder längst aus der lebendigen Erinnerung gewichen sind, und das ganze Kalte und Gemachte der Nachahmung wird übersehen. In der That aber kann der archaisierende Künstler seinen Zusammenhang mit und seine Herkunft aus der modernen Welt ebensowenig verleugnen,

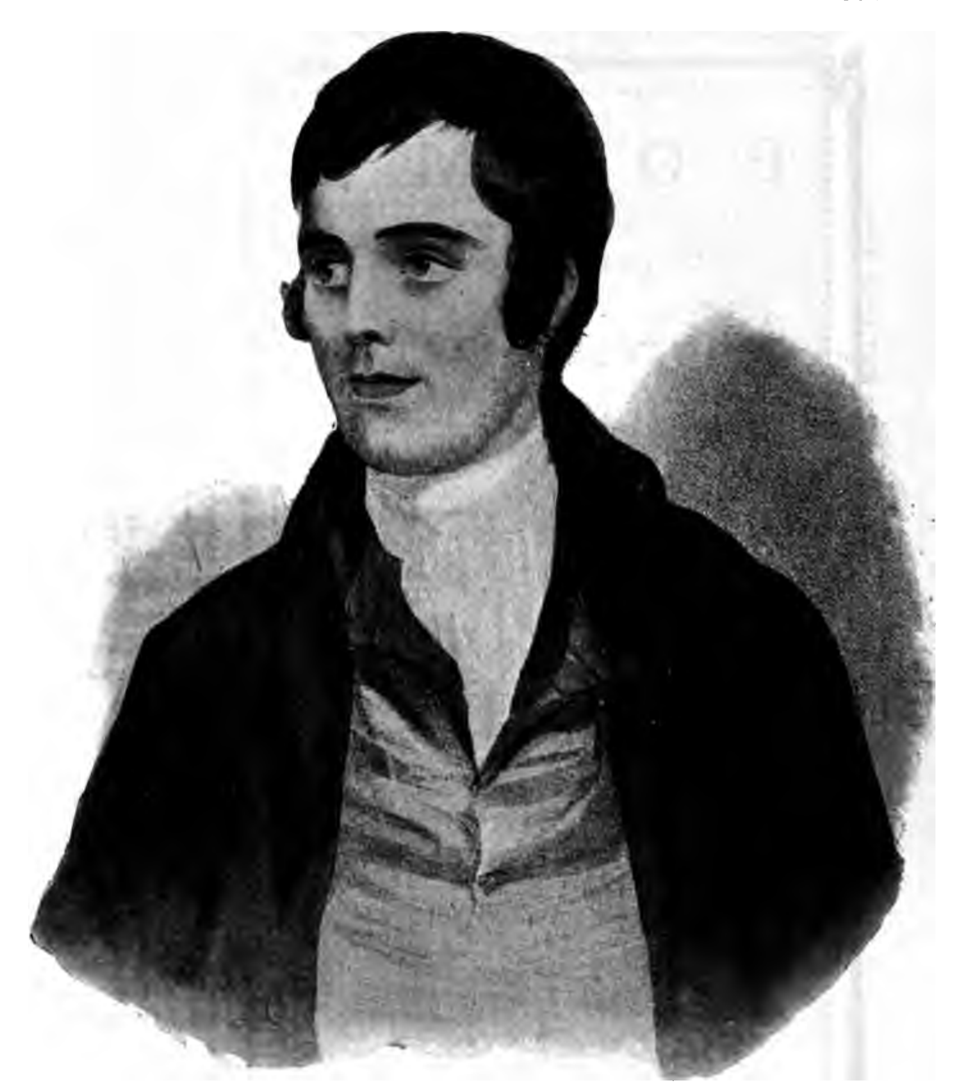
*) Siehe Band I., Seite 596 und vorher.

wie irgend ein anderer Künstler. Es gehört zur Ausübung dieser raffinierten Künsteleien sehr viel Nervosität, ein sehr feines Nachempfindungsvermögen, eine Anschmiegsamkeit und Unoriginalität von höchstem Maße, mehr ein großes Kunstkennergenie als eine wahrhaft künstlerisch-schöpferische Begabung. Solche Eigenschaften aber bedingen fast notwendig eine große Empfänglichkeit für alle Empfindungen und Stimmungen der jeweiligen modernen und modischen Welt.

Die Unselbständigkeit ist eine viel zu große, als daß sie nicht jedem Drucke nachgeben sollte, der von der Außenwelt ausgeübt wird. Die mangelnde echte Schöpferkraft jedoch macht den Archaisten unfähig, das in ihm wogende zeitgenössische Gefühlsleben in neuen, den ihm gebührenden charakteristischen Formen zu fassen. Ein Seltsamkeitsgebilde entsteht, das fremdartig und vertraut, alt und neu, wie ein Stück Vergangenheit und Gegenwart anmutet, darum aber für den Augenblick besonders stark auf ein Geschlecht wirkt, welches in der Vergangenheit seine Ideale erfüllt glaubt und diesen seinen Glauben nun aufs herrlichste bestätigt sieht. James Macpherson gab in seinen Ossianliedern eine der charakteristischsten Schöpfungen archaisierender Kunst und das Meisterwerk der Romantik des 18. Jahrhunderts. Und in seine Fußstapfen trat der frühreife, unglückliche Thomas Chatterton, geb. zu Bristol 1752, der als Achtzehnjähriger durch Selbstmord endete. Der Archaismus zerschnitt das letzte Band, das die neue Poesie noch mit der des Klassicismus zusammenhielt. In der Welt Ossians bot sich keine Gelegenheit mehr zu reflektieren und zu moralisieren und kein Platz für all das nüchterne Verstandeswesen, das noch in der Schule Thomsons und Youngs sich breit machte. Und mit dem Verstand trieb man radikal zunächst einmal ein eigentliches Geistes- und Ideenleben und den Gedanken überhaupt heraus. Phantasie und Gefühl sind Alleinherrscher geworden und treiben ein zügelloses Spiel. Die Ossiangesänge sind die Poesie eines Halbmenschen, der nichts an Intelligenz besitzt, oder doch wie ein Schlafender von seiner Intelligenz keinen Gebrauch macht. Wie Traumbilder ziehen Gestalten der Einbildungskraft an seiner Seele vorüber und inbrünstig genießt er die Entzückungen dieser Traum- und Phantasievorstellungen und den Rausch der von ihnen geweckten Gefühle. So dispositionsmäßig, so klar und mathematisch berechnet die klassicistische Verstandesdichtung aussah, ebenso nebelhaft und verschwommen diese jugendlich-sinnliche, von keiner Idee beherrschte Kunst der reinen Phantasie- und Gefühlsschwärmerei, die überall einen vollkommenen Gegensatz zu jener bildet. Nur das Künstlich-Gemachte und Raffiniert-Erklügelte des Archaismus verrät noch den Zusammenhang mit den äußerlichen Formspielereien des bis zum letzten Verfall getriebenen klassicistischen Formalismus. Indem dieser künstelnde und klügelnde Formalismus die allereinfachste und schlichteste, die roh barbarische Form sucht, löst er sich auf und vernichtet sich selbst.

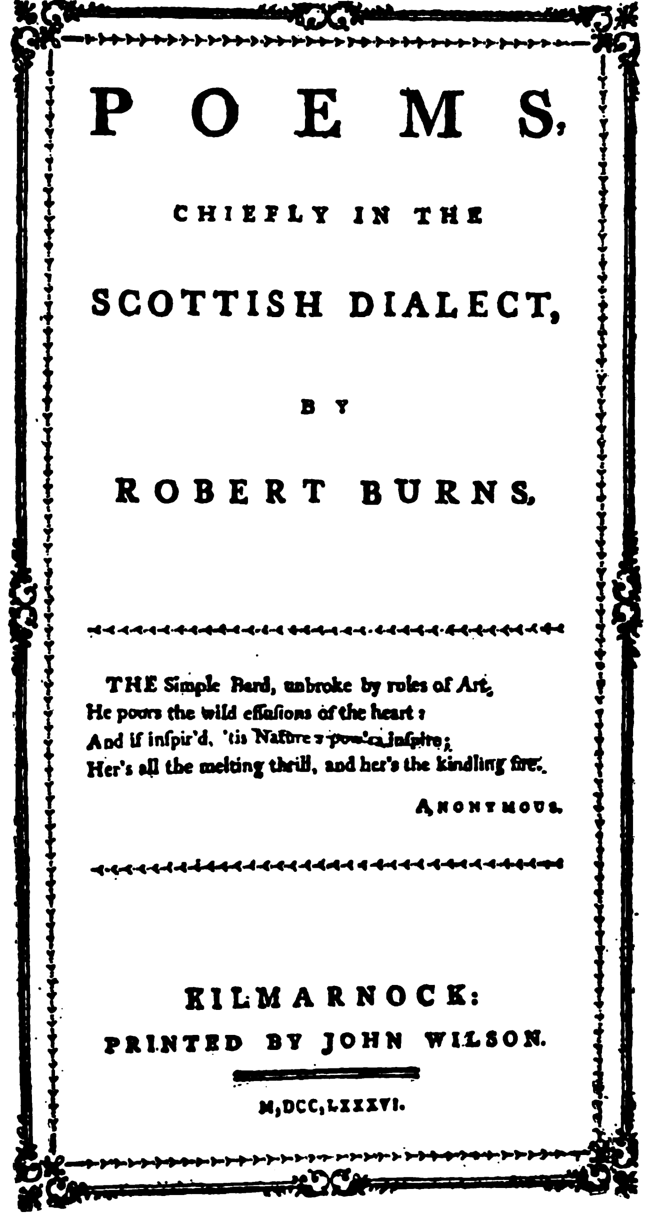
James Macphersons formlose Form ist ebenso nebelhaft und verschwommen, wie der Inhalt, die Sprache eine Urbreisprache, in der ungeklärt und wirr Prosa und Vers völlig durcheinanderläuft; die Schriftstellerprosa der Schriftstellerdichtung liegt weit zurück und nur einige Außenreste des Gebäudes stehen zertrümmert noch da; um sie herum keimt und wuchert unkrautartig die neue Verssprache der Dichterpoesie.

Nur einer im Gebiet und Umkreis der englischen Litteratur fand sie in ihrer ganzen Herrlichkeit und Vollendung, nur einer in dieser Zeit betrat das gelobte Land der neuen Kunst selbst. Die übrigen alle, die Richardson, Fielding, Sterne, Goldsmith, die Sheridan, die Cowper, die Macpherson stehen zwischen Altem und Neuem, sie zertrümmern das Alte und bereiten das Neue vor: Robert Burns aber verkörpert die vollendete Entwickelung. 26 Jahre liegen zwischen dem Erscheinen von Macphersons „Bruchstücken alter Poesie" und Burns' „Gedichten vornehmlich in schottischer Mundart". Auch in England ist es die Lyrik, welche von allen Kunstgattungen die wundervollsten und köstlichsten Blüten treibt und sich am fähigsten erweist, der Seele der Zeit umfassenden Ausdruck zu verleihen. Von der Natur und dem Natürlichen schwärmte das 18. Jahrhundert, von dem Volk und dem Volkstümlichen, von den Reizen des Landlebens und von landschaftlichen Schönheiten, von den patriarchalischen und idyllischen Naturzuständen des civilisationslosen Wilden, Homerischer und Ossianischer Zeiten. Fern von der Stadt, beim Bauern, fern von der Gesellschaft, beim Volke, bei den armen Leuten glaubte man noch etwas von diesen gepriesenen Zuständen zu entdecken. Und man sang in sentimentalen Tönen das Glück des Armen, von dessen Unschuld, Zufriedenheit, Frohsinn und Gesundheit, die bei ihm für selbstverständlich galten, während der Reichtum die Quelle aller Laster, aller Krankheiten und alles Verderbens war. Mit Robert Burns erschien nun dieser Bauer, dieser Arme wirklich in der Litteratur, keine Buch- und Phantasiegestalt mehr, sondern von lebendigem Fleisch und Blut. Als Sohn eines armen Gärtners wurde er am 25. Januar 1759 im südwestlichen Schottland zu Doonholm oder Doonside bei Ayr, nach anderer Angabe zu Alloway geboren. Durch Selbststudium ergänzte er die Lücken seiner Bildung, da der Unterricht, den er genossen, über die Elementarkenntnisse nicht hinausgegangen war. Im Dienste des Vaters arbeitete er mit Pflug und Harke auf dem Felde und übernahm nach dessen Tode das kleine Gut, welches dieser gepachtet hatte. Aber weder hier, noch später auf dem Meierhof Ellistand bei Dumfries, den er nach seinen glänzenden dichterischen Erfolgen übernommen, bewies er als Landwirt großes Geschick. Und noch viel weniger fand er sich in der Stelle eines Steuerbeamten zurecht, die ihm seine Gönner verschafften, um ihn aus seinen materiellen Bedrängnissen zu erretten. Ein allzu früher Tod riß ihn hinfort; am 21. Juli 1796 starb er in dem Seebade The Brow.



Nach einer kolorierten Lithographie.

Ein gut Stück des jugendlichen Goethe lebt in ihm, dieselbe Frische und Herzlichkeit, Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit, die selbst erlebte Wahrheit der Empfindung und die Naturinspiration. Dieser Bauer ent-



POEMS,

CHIEFLY IN THE

SCOTTISH DIALECT,

BY

ROBERT BURNS.

THE Simple Bard, unbroke by rules of Art,
He pours the wild effusions of the heart:
And if inspir'd, 'tis Nature's pow'rs inspire;
Her's all the melting thrill, and her's the kindling fire.

ANONYMOUS.

KILMARNOCK:
PRINTED BY JOHN WILSON.
M,DCC,LXXXVI.

Faksimile der Titelseite der Originalausgabe von Robert Burns Gedichten vom Jahre 1786.

spricht gerade nicht dem sanft-sentimentalen, zufriedenheits-seligen, braven Landmann, von dem die guten und frommen Familienpoetchen der Zeit sangen. Burns ist kein Hölty, mehr hat er von Bürger an sich. Nur braucht er nicht wie dieser den Bauern und schlichten Volksmann zu spielen und glaubt eine Täuschung am besten zu erreichen, wenn er sich gemein macht und im platten Bänkelsängerton aufspielt. Bürger möchte um des „Realismus“ willen seine gelehrte Bildung verleugnen und drängt seinen Geist zuweilen künstlich in das Rohe, Niedrige und Gemeine des ungebildeten Volkes zurück, aber der wahre Realis-

mus ist immer derjenige, der den Dichter giebt, wie er wirklich ist, den ganz unverkünstelten Poeten. Diesen besitzt Burns. Seine hochgeartete, durch und durch ideale, nach geistiger Vollendung strebende Natur drängt umgekehrt aus der Enge und Dumpfheit der Umgebung, in der er geboren ist, heraus. Er, der Realist, der die Armut und das Leben des Volkes wirklich kennen gelernt hat, weiß, daß es wenig den sentimentalen Schwärmereien der pseudoidealistischen Stuben- und Familienpoeten entspricht. Er sucht nicht wie diese die Zustände zu verklären, sie schöner erscheinen zu lassen, als sie sind, sondern sich selber zu verklären, seinen geistigen Gesichtskreis zu erweitern, seine Weltanschauung, seine Gefühle zu vertiefen und zu veredeln. Sein Blick ist in die Höhe gerichtet. Stolz und Selbstbewußtsein erfüllen ihn. Ein echter Volksmann, stellt er sich auf die Seite der Demokratie und bekennt sich zu den Idealen der französischen Revolution. Er singt das feurigste, das tiefste

Glasscheibe aus der Eremitage Friars Carse, beschrieben mit Zeilen von der Hand Robert Burns'.

und geistig größte Proletarierlied, das je gesungen worden ist: kein Loblied auf die Armut, auf karges Mahl und grobe Leinwand, — nein, ein „Trotz alledem", einen Hymnus auf den Menschen, der trotz dieser Armut zu einem Vollmenschen ward, zu einem starken und großen Ich. Nicht der Reiche, nicht der Arme ist dieser Idealmensch, sondern der „Mann", der Freie, der Kühne, der Edle, der Gütige und Liebende, der das Herrenbewußtsein in seinem Innern trägt. Der neue Ideenstrom, den das 18. Jahrhundert entfesselte, geht durch die Burns'sche Lyrik hin. All das Große und Vorwärtsweisende, all das Natürliche und Menschliche, das er emporbrachte, ward zum unveräußerlichen Seelenbesitz dieses schottischen Bauern. Es ist vollkommen mit ihm eins geworden. Er kann nicht anders als selbstbewußt, frei und brüderlich, menschlich und natürlich denken und fühlen. Diese vornehme Geistigkeit, die Intelligenz, die Klarheit der Welt- und Lebensanschauung, die in seiner Dichtung hervortritt, überwindet das Verschwommene und Gestaltenlose der Macpherson'schen Poesie. Das durcheinanderwogende Chaos von Phantasien und Gefühlen lichtet und formt sich wieder unter der Einwirkung eines bewußten Geisteslebens. Außen- und Innenwelt hebt sich in scharfen und deutlichen Umrissen ab. Aber das Gedankenvolle, das Phantasie- und Gefühlvolle steht auch nicht mehr schroff und unverbunden nebeneinander, wie bei Thomson, Young und Cowper, sondern hat sich vollkommen gegenseitig durchdrungen. Das Einseitige der Reflexion, sowie das Einseitige der Phantasie- und Gefühlsschwärmerei hat Burns überwunden, und er steht als eine abgeschlossene, vollmenschliche Persönlichkeit vor uns, einheitlich in ihrem Denken und Fühlen. Er besitzt dieses als etwas ganz Unmittelbares, und sie sind der natürliche Ausfluß seines Wesens. Thomsons beschreibende Landschaftspoesie, welche bisher geherrscht hatte, stand innerlich der Natur noch fremd gegenüber. Sie sehnt sich nach ihr, aber sie lebt noch nicht in ihr. Sie muß sie erst noch kennen lernen. Sie schleppt noch die Eierschalen der wissenschaftlichen Erfahrung an sich und giebt nur Beobachtungen von außen her. Burns trägt die Natur in sich. Aufgewachsen im Duft der Heide, im Rauch der Felder und Wälder, an den rauschenden Wassern des Hochlandes ist sie ihm etwas vollkommen Vertrautes, das nicht erst aufgesucht und beschrieben zu werden braucht. Die langatmige Schilderung konzentriert sich in wenige, in die sinnlichsten und bezeichnendsten Vorstellungen, welche alles geben, was jene Beschreibungen boten, nur alles im kürzesten Ausdruck und das Wesentlichste. Dort war die Beschreibung der Landschaft sich Selbstzweck. Die Dichtung hatte etwas zu ausschließlich Objektives und daher etwas Kaltes an sich. Die Natur war nur mit den Augen angesehen. Bei Macpherson hingegen herrschte allzu stark das Subjektive fort, und die Außenwelt verlor an Form und Umrissen. Burns verbindet den Empirismus mit der Subjektivität. Er umfaßt die Natur mit allen Organen

seines Ichs. In ihren Mittelpunkt stellt er den Menschen, stellt er sich selbst hinein. Angeschaut mit dem Auge seiner jeweiligen Stimmung, seiner Trauer oder seiner Freude, verliert sie das ewig Gleiche, Einförmige und

Song
Jessie. The Flow'r o' Dumblane.

The sun has gane down o'er the lofty Benlomond.
An' left the red clouds to preside o'er the scene,
While lonely I stray in the calm summer gloamin,
To muse on sweet Jessie, the flow'r o' Dumblane.

How sweet is the brier wi' its saft faulding blossom'
An' sweet is the birk wi' its mantle o' green,
Yet sweeter an' fairer, an' dear to this bosom.
Is lovely young Jessie, the flow'r o' Dumblane.

She's modest as ony, an' blithe as she's bonny.
For guileless simplicity marks her its ain.
An' far be the villain, divested o' feeling.
Wha'd blight in the bloom this sweet flow'r o' Dumblane.

Sing on thou sweet Mavis thy hymn to the evening.
Thou'rt dear to the echoes o' Calderwood glen:
Sae dear to this bosom, sae artless an' winning,
Is charming young Jessie, the flow'r o' Dumblane

R. T.

Robert Tannahills bekanntestes Gedicht „Jessie"
in der eigenen Niederschrift des Dichters.

Typische, das sie bei Thomson besitzt. Thomson besingt den Frühling, den Morgen, Burns singt aus einer einmaligen individuellen Frühlings- und Morgenstimmung heraus. Die Farben und Formen der Natur

wechseln in jedem Augenblick. Intensiver erscheint sie in ihrer Düsterkeit und Schwermut dem Trauernden und Klagenden, lichter und froher dem Heiteren. Auch sie ist kein totes Objekt mehr, sondern zu einem lebendigen Individuum geworden. Bald kommt sie als Trösterin, bald als muntere Spielgenossin, einmal als Befreierin und Führerin, als Idealgestalt, ein anderes Mal gehüllt in Grausen. Und in das Rauschen der Blätter, das Brausen der Hochlandswasser; in die Stille der Sternennächte, in das junge Morgenlicht des Tages klingen die Gefühle des Dichters hinein, nicht wie bei Macpherson phantasierte und erschwärmte Gefühle, sondern aus dem wirklichen Erlebnis heraus geborene: die Gefühle eines feurig-sinnlichen, leidenschaftlichen Herzens, eines glücklich, eines unglücklich Liebenden, eines Fröhlichen, der die Lust der Welt beherzt ergreift, eines Trauernden, der ihre Leiden tief empfindet, eines Humoristen und eines Tragikers, eines freien, edlen Menschen, einer idealen Herrennatur. Und wie der Inhalt, so ist auch die Form eine klare und durchsichtige, eine unmittelbare und keine Schulform. Der Vers besitzt das Musikalisch-Wohllautende, Süß-Melodiöse, das den Empfindungsvers der neuen Kunst besonders kennzeichnet. Er weiß die Gefühle unmittelbar zu erregen, wie kein anderer Vers zuvor.

An Robert Burns lehnte sich eine Schule schottischer Natursänger an, welche noch tief ins 19. Jahrhundert hinein fortwirkte und viel Ausgezeichnetes hervorbrachte. Sie schuf nicht etwas Neues und kam über den Meister nicht hinaus, aber sie bewahrte viel von seinem Wesen: die Unmittelbarkeit und Tiefe im Ausdruck der Gefühle, die Frische und Fülle der Naturanschauung, das Männliche und Menschlich-Sympathische des Meisters. Der Weber Robert Tannahill (1774—1810), James Hogg, der „Ettrick Schäfer" (1772—1835), der feurige und phantasievolle Allan Cunningham (1784—1842), ursprünglich ein Maurer, und William Motherwell (1797—1835), nach Burns vielleicht der Bedeutendste, und Robert Nicoll (1814—1837) gehören ihr an. Die eigentlich englische Lyrik überwand hingegen das reflektierende, belehrend philosophische Element der Thomson-Young-Cowper'schen Poesie nicht so entschieden. Sie schleppt die Elemente der alten Verstandeskunst weiter mit sich fort und bringt sie mehr äußerlich mit dem neuen Geist in Verbindung: so George Crabbe (1754—1832), der Beschreibungen, Schilderungen, Idyllisches und Novellistisches hübsch miteinander vermischte, Samuel Rogers (1762—1855), James Montgomery (1771—1854) und Thomas Campbell, die alle noch ein gut Stück des 19. Jahrhunders an sich vorüberrauschen sehen und den großen Heros der nachfolgenden Entwickelung, Byron, zum Teil um Jahrzehnte überleben.

Die französische Poesie unter den Einflüssen des germanischen Geistes.

Der Klassicismus des 17. Jahrhunderts war die letzte große Kraftentfaltung der romanischen Rassenkunst gewesen. Und je mehr er in dieser Zeit sich auflöst und zersetzt, desto mehr dringen auch germanische Elemente in die französische Poesie ein. In dem großen seit Jahrhunderten andauernden Kampf zwischen romanischer und germanischer Rassenpoesie sinkt nun die Wagschale schwer und tief auf Seiten der letzteren herab. Diese übernimmt die Führung, welche so lange in den Händen der Franzosen und Italiener vornehmlich gelegen hatte, und beeinflußt und beherrscht die romanische Dichtung ebenso sehr, wie sie selber bisher von dieser beeinflußt war. In den Tagen der Renaissance, im Shakespeare'schen England, hatte sie sich schon einmal zu vollkommenster Selbständigkeit durchgerungen: aber sie blieb immerhin noch auf ihren Ursprungsbezirk eingeschränkt und konnte auf den romanischen Geist keine Wirkungen ausüben. Dieser verhält sich ihr schroff abweisend gegenüber und weiß überhaupt nicht viel von ihr. Ja, noch einmal kam eine Periode des Niederganges germanischer Kunst, in der sie noch einmal ihr eigenes Wesen dem Fremden zum Opfer brachte. Das ist nun vorbei. Kraftvoller erhebt sich der Germanismus, kraftvoller als auch in den Tagen der Renaissance und greift diesmal den Romanismus sogar in seinem eigenen Gebiete an und unterwirft sich ihn. Natürlich fehlt es nicht an Gegenwirkungen von dessen Seite. Bis in die jüngste Gegenwart hinein gelingt es immer wieder dem französischen Geist Einfluß auf die Ausgestaltung der germanischen Litteraturen auszuüben. Aber vielfach ist es nur ein uns ursprünglich eigenes Besitztum, das da in unsere Hände zurückgelangt, teilweise gallisch umgeformt und zugeschnitten. Sonst läßt sich im allgemeinen nur die Thatsache feststellen, daß auf dem Boden der Franzosennachahmung ausschließlich vollkommen hohle Ähren heranwachsen, die für unsere Dichtung gar keine Bedeutung besitzen: man denke an die „Poesie" des jungen Deutschland oder gar an das Lindau-Lubliner-Blumenthal'sche Sitten- und Feuilletondrama.

Von England waren die Ideen ausgegangen, welche die Gedankenwelt und die Systeme des romanischen Absolutismus im 18. Jahrhundert gründlich zerstörten und vernichteten. Und auch die radikale Ausgestaltung, welche sie in Frankreich erfuhren, weist nach den germanischen Ländern zurück. Rousseau kam aus der Schweiz und stieg aus einer Kultur hervor, welche wie die englisch-puritanische noch in den innigsten Beziehungen stand und am treuesten jene socialistisch-demokratischen Ideale bewahrt hatte, mit denen die volkstümliche germanische Reformation dem Aristokratismus der romanischen Renaissance entgegengetreten war. Rousseau's Idealismus und Utopismus, der Socialismus Gabriel de Mably's (1709—1785), dessen

Ideen sich mit denen des Genfer Philosophen so vielfach berühren, das Feldgeschrei der Revolutionäre von 1789 „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit", welches auf Europa so elektrisierend wirkte, — das alles ist zuletzt ein Ausfluß jenes germanischen Individualismus, dem schon Thomas Morus in seiner „Utopia" Ausdruck verliehen hatte. Das 18. Jahrhundert bringt den Sieg Thomas Morus' über Machiavelli, der „Utopia" über das „Buch vom Fürsten". In der Poesie siegt der germanische Einsamkeitsmensch, der sich in der Stille der Natur, in der Ruhe der Wälder und Heiden am wohlsten fühlt, über den romanischen Salonmenschen, der germanische Familiensinn über den romanischen Gesellschaftssinn. Der Germane lehrt die europäische Kunst, anstatt der romanischen Pose und Deklamation das Einfache und das Schlichte zu suchen, das innerlich Wirkungsvolle statt des äußerlich Pomphaften und Glänzenden. Er erschließt die Kunst dem Gemüt, dem Gefühl und dem Zauber heimlichen Stimmungslebens, wie sie bisher in dieser Tiefe und Reichhaltigkeit die Weltlitteratur noch nicht besessen hatte.

Das große Streben der französischen Poesie in diesem Zeitabschnitt geht dahin, all diese germanischen Elemente sich anzueignen und zugleich den Klassicismus zu überwinden. Aber dieser war wesentlich eine Schöpfung nationalen Geistes. Hier hatte er seine vollkommenste Ausgestaltung erfahren, er entsprach der geistigen Volksbeanlagung und dem französischen Charakter, er hatte die ganze Kultur tief durchdrungen, und so war es für Frankreich am schwersten, ihn zu überwinden. Es dauerte bis ins 19. Jahrhundert hinein, bis der Klassicismus diese seine stärkste Festung übergab. Aber der germanischen Kultur konnte das Land nicht mehr entraten. Es mußte sich deren stärkerem Geist beugen. Unter deren Einfluß gehen allmählich Umformungen und Umwälzungen in der Volksseele vor sich, welche diese nach und nach fähiger machen, das Wesentliche des germanischen Geistes und der von ihm getragenen neuen Entwickelung zu verstehen. Fürs Erste kann sie freilich wesentlich nur nachempfinden und nachahmen, und es fehlt daher der Poesie dieser Zeit an der rechten Schöpferkraft. Sie besitzt nur eine untergeordnete Bedeutung. Sie macht eine Periode durch, wie sie oft unsere Kunst durchgemacht hat, wenn sie dem Ausland sich unterwerfen mußte.

Im Anfang ist es natürlich wesentlich die englische Litteratur, aus welcher der französischen die germanischen Elemente zuströmen, und die deutsche Poesie spielt eine große Rolle erst im 19. Jahrhundert. Aber selbst ihre bescheidenen Anfänge genügen schon, die alte Geringschätzung, der noch Mauvillon 1740 Ausdruck gegeben hatte, gründlich zu beseitigen. Zwanzig Jahre später empfahl sie Fréron schon den jüngeren Dichtern als Muster: „Die Engländer und nach ihnen die Deutschen besitzen jene Kraft des Herzens, welche ein Erbteil des Genies ist." Selbst die Kunst der „Bremer Beiträge" fand bereits großen Beifall und Geßner sogar einen

Erfolg, daß er an allgemeiner Beliebtheit selbst Molière und Racine überflügelte; Rousseau, Diderot, Grimm, Turgot begeisterten sich an ihm, und man darf sagen, daß er, als ein Vorläufer André Cheniers und damit der neufranzösischen Romantik, zur Erneuerung der französischen Kunst und Dichtung ein Wesentliches beitrug. Der Fabeldichter und Gellertschwärmer Dorat verkündete in seiner „Idée de la poesie allemande“ die Bedeutung der deutschen Poesie: „Was die deutschen Dichter immer vor allen vorteilhaft unterscheiden wird, das ist eine Kraft der Naivetät, welche mit ihren Sitten und ihrer Empfindsamkeit zusammenhängt, die sie in der Betrachtung, jener Schule des Genies, schöpfen. Die meisten ihrer Werke, ohne zu starken Mitteln zu greifen, rühren uns, stimmen uns rein und führen zuletzt jene köstlichen Thränen herbei, welche von Herzen kommen und welche der Geist nie entlockt; die deutschen Dichter sind nämlich einfach und wahr, sie schildern eine reine, edle und menschenfreundliche Seele.“


Henri L. Lekain.

In der Verstragödie, deren feierliche Haltung und Würde am wenigsten des klassicistischen Stiles schien entbehren zu können, behauptete sich der alte Geist am stärksten. Voltaire's Nachahmer, La Harpe, Marmontel, de Belloy (1727—1755), der patriotische Dramen aus dem Mittelalter schrieb, Lemierre (1733—1793), Chateaubrun (gest. 1775) und Ducis (1733—1816), der letzte Nachzügler, halten sie aufrecht. Doch das innere Leben ist entschwunden, und wenn auch die Tragödie nicht ganz unbeeinflußt von den Stimmungen der Zeit bleibt, so reicht es doch nur so weit, die klassicistischen Elemente langsam zu zerstören. Voltaire bereits hatte Shakespeare's Einwirkungen erfahren, und Ducis brachte den großen Briten sogar schon auf die französische Bühne, freilich arg entstellt und klassicistisch entnervt. Marmontel (1723—1799), Voltaire's Schüler, als Kritiker sehr viel bedeutsamer denn als Dramatiker und Verfasser geschichtlicher Tendenzromane und neben La Harpe (1739—1863) der hervorragendste Litterarhistoriker, erschütterte durch seine Angriffe Boileau's Stellung. Die Voltaire'sche Tragödie war ihrem ganzen Wesen nach nüchterner und prosaischer als die Corneille-Racine'sche. Man empfindet an dem alten Stil schon eine gewisse Überschwänglichkeit. Auch die Schauspielkunst sucht ihn mehr der Einfachheit und Natürlichkeit anzunähern, den der bürgerliche Geschmack predigte. Henri Louis Lekain (1728—1778), seit 1732 Mitglied des „Théâtre français“, bezeichnet diese Wendung. Er erregte die Bewunderung seiner Zeitgenossen, als er den steifen, abgezirkelten Bewegungen der alten Schule einen bewegteren Gestus und ein leidenschaftliches Mienenspiel entgegenstellte und kräftiger das Gefühlvolle hervorhob.

Das Gefühlvolle, zum Thränenselig-Sentimentalen verweichlicht, herrschte in dem bürgerlich-moralischen Rühr- und Familiendrama, das von Destouches und Lachaussée angebahnt, in Diderots „natürlichem Sohn“ (1757) und in seinem „Familienvater“ (1758) jetzt zur höchsten Ausbildung gelangte. Diderot griff zugleich mit großer Schärfe, als ein Geistesverwandter Lessings, sowohl die klassische Tragödie wie auch das klassische Lustspiel kritisch an und deckte mit all seinem Feinsinn und Tiefblick ihre Mängel auf. Dieser Franzose predigte die vollkommene Auflehnung und spricht wie ein germanischer Kritiker, denn woran er sich stößt, daran hatte sich gerade immer der germanische Geschmack, selbst ein John Dryden gestoßen. Er vermißt eine echte und wirkliche Leidenschaft und tadelt das Kalt-Höfische, Gemachte und Gezierte der Gefühle, er wirft der alten Kunst Erfindungsmangel vor und vor allem den Mangel an Lebenswahrheit. Diderot steht auf gleichem Boden wie Richardson und im großen ganzen der englischen Poeten dieser Zeit überhaupt. Es ist ohne Frage ein platter, schwungloser Realismus, der Realismus der Mittelmäßigkeit, der jetzt zunächst zum Ausdruck kam. Das Alltägliche und Gewöhnliche, das er stets vor Augen sieht, nimmt er für das einzig Wirkliche, und unter dem Ausdruck Wahrheit versteht er nichts als diese Normalwirklichkeit. Diese Normalwirklichkeit findet Diderot in der klassicistischen Kunst so gut wie gar nicht dargestellt. Sie kennt nur das ausgeprägt Komische und Tragische, aber im Alltagsleben herrschen die grauen Mischstimmungen vor. Da zankt und versöhnt man sich, aber man schlägt sich nicht gleich tot. Das große, das vollkommenste Drama ist daher, welches am meisten Wahrheit enthält, das heißt, am getreuesten die Alltagswirklichkeit darstellt. Das wäre recht schön und gut, aber in der Geschichte des Geisteslebens spielt seit jeher der alltägliche Mensch so gut wie gar keine Rolle, und die Kunst ist nie von den alltäglichen Geistern gefördert und weitergebracht, sondern von den großen, die Masse überragenden Einzelmenschen und Originalköpfen. Einen Abschluß nach oben hin konnten Diderot und sein empfindsames, moralisches Familiendrama nicht bringen. Es war die Linie Cumberland, Kotzebue, Iffland, die er absteckte. Es bedurfte jedoch für die neue Kunst einer tieferen Auffassung des Begriffes „Wahrheit“, bevor sie sich zur Höhe entwickelte. Jedenfalls aber wirkte dieser Diderot'sche Realismus, der noch immer tief in den einseitigen Boileau'schen Anschauungen steckt, daß die Kunst nichts als Nachahmung der Natur sei, befreiend und aufklärend gegenüber der Verlogenheit, dem pseudo-idealistischen Geflunker und der inneren Leerheit der klassicistischen Verfallspoesie. Er erzeugte insofern thatsächlich eine Wahrheitspoesie, als er nur das darstellen wollte, was diese bürgerlich-familiären Poeten wirklich geistig und seelisch in sich trugen: nüchtern-schwunglose, alltägliche Gedanken und Empfindungen, sentimentale Rührstimmungen, ehrbar moralische und tugendhafte Gesinnungen, während



Französische Theaterscene des 18. Jahrhunderts.

der Klassicismus vielfach noch einen Heroismus und eine Größe heuchelte, von der er in Wirklichkeit gar nichts besaß oder seine Ideen in eine wirklich künstlerische Gestaltung gar nicht mehr umzusetzen wußte. Diderot that den entscheidenden Schritt und setzte an Stelle des äußerlich formalistischen Schriftstellerverses der Voltaire'schen Poesie, der innerlich bereits Prosacharakter angenommen hatte, um der „Wahrheit" willen die Prosa selber. Und diese entsprach auch am vollkommensten dem Prosageist des neuen Familiendramas. Die Dichtung hatte einen festen Grund gewonnen, von dem sie inhaltlich wie formal zu Höherem und Edlerem wieder emporsteigen konnte. Michel Jean Sedaine (1719—1797), der mit seinem „Philosophen ohne es zu wissen" (1765) den durchschlagendsten Erfolg erzielte, schloß sich Diderot eng an. Verdienste erwarb er sich zugleich durch seine Singspiele und Operetten, zu denen ein Philidor, Monsigny und Gretry die Musik verfaßten. Charles Simon Favart (1710—1792) arbeitete mit gleichem Beifall auf demselben Gebiete, und Favarts Gattin, Marie Justine Benedikte Duronceray (1727—1772), die ausgezeichnetste Soubrette der Zeit, verkörperte in ihrem Persönchen den Geist dieser Operette, den echten Rokoko-Puck, der die Mode der Zeit mitmacht, den Salon verläßt und aufs Land hinausgeht, um dort das naive und ach so kokette Landmädchen zu spielen. Und auch sie macht in Realismus und tritt in Bäuerinnenkostüm auf, freilich in einem sehr festtäglichen Salon-Bäuerinnenkostüm, aber die Zeitgenossen waren entzückt von dieser großen Revolution, und wenn sie sich an den pikant naiven ländlichen Singspielen Monsieur Favarts und am Gesang und Spiel der Madame Favart erheiterten, da glaubten sie im innigsten Bunde mit der Natur und der Wahrheit, mit der Einfalt und Einfachheit zu stehen.



Madame Favart.

Richardson ward durch die Übersetzung des Abbé Prévost, des Verfassers der „Manon Lescaut", bald in Frankreich bekannt und rief eine tiefgehende Bewegung hervor, die am stärksten in Rousseau's „neuer Heloise" zum Ausdruck kam. Der Rousseau'sche und Diderot'sche Roman vermischt die belehrenden Erörterungen und das Tendenziöse des Voltaire'schen „roman philosophique" mit den Gefühlspredigten Richardsons. Überhaupt überwindet der französische Roman weniger als der englische den schriftstellerisch-feuilletonistischen und wissenschaftlichen Geist, ob er nun wie der Rousseau-Diderot'sche geistvolle Unterhaltungen und Abhandlungen über das zeitgenössische, gesellschaftliche, litterarische und künstlerische Leben bietet oder gleich dem sogenannten historischen Roman in der Ferne und in der Fremde seine Stoffe sucht, wie etwa der Abbé Jean Jacques Barthélemy (1716

bis 1795), der, auf langjährigen Studien aufbauend, in seiner „Reise des jungen Anacharsis“ ein kulturgeschichtliches Gemälde des alten Hellas in der Zeit seiner höchsten Blüte entwarf und damit den neuen Griechenkultus des 18. Jahrhunderts förderte.

Auch die Lyrik kam nicht über das Beschreibende der Thomson'schen Landschaftspoesie hinaus. Der Marquis de Saint Lambert (1707—1803)



Beaumarchais.
Nach einem Stich von Wachsmut.

folgte in seinen „Jahreszeiten“ getreu den Spuren des Engländers, ebenso wie der Kardinal Pierre de Bernis (1715—1794), den größten Beifall aber fanden die gleichartigen Poesien des Abbé Delille (1738—1813). Den altklassicistischen, frostigen Odenstil pflegte „unentwegt“ Ponce-Denis Ecouchard Lebrun (1729—1807), während Florian (1755—1794), der auch historische Romane („Wilhelm Tell“, „Numa Pompilius“), Idyllen und Lustspiele schrieb, sowie Dorat (1734—1780), der Freund und Bewunderer der deutschen Poesie, Lafontaine's Fabelpoesie fortsetzen, ohne freilich den Altmeister zu erreichen.

Kurz vor Ausbruch der französischen Revolution erscheinen zwei Werke, in denen die französische Kunst dieser Zeit auf ihrem Gipfel steht und von denen jedes je eine der beiden großen Geistesströmungen des Jahrhunderts zusammenfaßt: 1784 „Figaro's Hochzeit“ von Beaumarchais und 1787 Bernardin de St. Pierre's „Paul und Virginie“. Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), ein geborener Pariser, besitzt das gleiche, glänzende und bewegliche Talent, wie in England Sheridan, und beide sind ähnliche kecke Abenteuer- und Konquistadorennaturen, wie sie in Zeiten großen Umsturzes auftauchen. Beaumarchais ist fortwährend in allerhand Händel verwickelt, bei denen er sich bald beschmutzt und bald als gefeierter Heros, als Vorkämpfer für die Gerechtigkeit, als Ritter ohne Furcht und Tadel dasteht. Er weiß aus allem seinen Vorteil zu ziehen. Er liebt die Unruhe, den Lärm und die Zerstörung, bei denen immer am meisten für ungenierte, lebensdurstige Gesellen von seinem Schlage abfällt. Sein natürlicher Platz ist bei der Opposition. Er kann nicht schwärmen und sich begeistern und versteht und weiß daher auch nichts von ihren positiven Idealen, aber er kann niederreißen, die herrschenden Mächte mit dem Florett anspringen und ist dabei um so gefährlicher, als diese den Gegner gar nicht so recht erkennen und durchschauen. Dieser Bürger, der so boshafte Streiche gegen den Aristokraten führt, besitzt selber zu viel von den Lebemannsmanieren und Anschauungen des Aristokratismus, er ist Figaro, weil er sich zu seinem Bedauern früher nicht die Mühe gab, als Graf Almaviva geboren zu werden. Er hat sich als Abenteurer einen Platz im Salon selber erobert. Die großen Herren und Damen, welche „Figaro's Hochzeit“ im königlichen Schlosse zu Trianon spielten, glaubten nur ein amüsantes Lustspiel aufzuführen, eine Fortsetzung des früheren Lustspiels des Dichters

LA FOLLE JOURNÉE,

OU

LE MARIAGE DE FIGARO

Comédie en cinq Actes, en Prose,

PAR M. DE BEAUMARCHAIS.

Représentée pour la première fois par les Comédiens Français ordinaires du Roi, le Mardi 27 Avril 1784.

En faveur du badinage
Faites grace à la raison *Vaud. de la Pierre*



AU PALAIS-ROYAL,

Chez RUAULT, Libraire, près le Théâtre, N° 216.

M. DCC. LXXXV.

Faksimile des Titelblattes der Original-Ausgabe von Beaumarchais' „Figaro's Hochzeit“.
(S. Le Petit, a. a. O.)



Scene aus Beaumarchais' „Figaro's Hochzeit".
Akt III, Scene 15. (Zeitgen. Illustration.)

„Der Barbier von Sevilla", in dem der Graf Almaviva eine ganz erträgliche Rolle spielt und Figaro nur den schlauen Diener seines Herrn macht. Sie atmeten mit Freude die altgewohnte Luft des pikanten und schlüpfrigen Rokoko und überhörten all den boshaften Spott Figaro's, des Mannes aus dem dritten Stand, der auf seine geistige Überlegenheit pocht, welche die höfisch-aristokratische Welt zu Falle bringt. Beaumarchais besitzt wie Sheridan alles, um ein geistreiches, effektvolles Lustspiel zu verfassen, das in allem, was es giebt, vollendet ist. Und es giebt sehr viel, nur auch nichts recht Eigenartiges und Tiefes. Es ist aus jenem eklekticistischen Geiste geboren, den auch die großen Genien besitzen, er vereinigt und faßt zusammen, er giebt eine Masse von Vorzügen, nie läßt der Reiz und die Wirkung nach, und nirgendwo trifft man auf etwas Seichtes und Verfehltes, aber es ist nicht aus der Originalität, der Ichkraft des Genies geboren, es ist etwas Gemachtes und Ersonnenes, nichts Geschöpftes und Hervorquellendes. Der kritische und negierende Verstand des 18. Jahrhunderts, der Geist Voltaire's und der Encyklopädisten lebt in „Figaro's Hochzeit", dem besten französischen Lustspiel des Jahrhunderts, das Sheridans gesellschaftlich-moralischer Satire die politische Satire zugesellt, — der Rousseau'sche Gefühlsidealismus, die ganze Rousseau'sche Gedankenwelt beherrschten die zartere, sentimentale Poesie Bernardin de St. Pierre's (1737—1814), wie sie in der „Indischen Hütte" und künstlerisch am reinsten in dem idyllischen Romane von der rührenden Liebe zweier unschuldiger Naturkinder „Paul und Virginie" zum Ausdruck kommt. So geistreich kompliziert, so beweglich und erfindungsreich in der Intrigue das Beaumarchais'sche Lustspiel, ebenso einfach und schlicht ist die Handlung des Bernardin de St. Pierre'schen Romans. Die Abneigung gegen das Künstliche und Gemachte der Civilisation drängt auch den ästhetischen Formensinn zur Einfachheit und Naivetät. In der wundervollen, realistischen und poesiedurchflossenen Schilderung der tropischen Landschaft von Isle de France, welche der Dichter während seines Aufenthaltes als Ingenieur dort-



Bernardin de St. Pierre.

j'ai l'honneur de saluer, mon aimable confrère.
je le prie de m'envoyer incessament un
exemplaire du Mercure. je desire y voir la
place ou seront renfermés les extraits de mon
drame de la mort de Socrate. je remettrai
en même tems au porteur de l'exemplaire un
de ces extraits, afin que l'imprimeur ne perde
pas de tems. j'en envoyerai tous les mois un
semblable et peut être deux.
mes respects a Madame Legouvé.
je compte sejourner à Paris encore une huitaine
de jours. j'irai à la campagne d'où je ne
reviendrai guères que vers le commencement
du mois prochain. pendant ce tems là je
mettrai la dernière main au discours de reception
dont je suis chargé
on me trouve tous les jours chez moi jusqu'à
onze heures du matin
salut et prosperité Bernardin De Saint Pierre
a paris ce 14 septbre 1807
rue Belle Chasse N° 15

Faksimile eines Briefes von Bernardin de St. Pierre vom 14. September 1807.
(S. Chavanne. A. a. O.)

selbst aus eigener Beobachtung kennen lernte, steht die Naturdichtung der Zeit auf ihrer Höhe. Diese träumerisch-schwärmerische und empfindsame Poesie ist ebenso aus der Sehnsucht nach einer neuen Zeit und Kultur geboren, wie das Beaumarchais'sche Lustspiel aus dem Geist, der zerstörend gegen die Vergangenheit sich wendet.



Um- und Rückschau über die geringeren Litteraturen des 18. Jahrhunderts.

Die Weiterentwickelung der italienischen Litteratur. Die Herrschaft des Klassicismus. Maffei. Das Musikdrama, Zeno und Metastasio. Die Aufklärung in Italien. Die Satire, Parini, Casti. Das bürgerlich-realistische Lustspiel. Goldoni. Das Märchenlustspiel Gozzi's. Durchbruch germanischer Einflüsse. Die spanische Poesie unter der Herrschaft des französischen Geistes. Von Luzan bis L. Moratin. Melendez Valdes, die Schule von Salamanca und der Einfluß germanischer Elemente. Iriarte. Die Portugiesen. Die nordgermanischen Litteraturen. Rückblick auf die ältere Entwickelung. Die Reformation und der Beginn einer Litteratur in den Nationalsprachen. Die Renaissancepoesie in Schweden und Dänemark-Norwegen. Arrebo, Stjernhelm und ihre Zeitgenossen. Der Marinismus. Die französischen Einflüsse und der Klassicismus. Der Beginn einer national-volkstümlichen Kunst. L. Holberg. Die Aufklärungsbewegung. Das Dalin'sche Zeitalter in Schweden. Der Kampf zwischen den französischen und englisch-deutschen Einflüssen der aristokratischen und bürgerlichen Poesie. Johannes Ewald. Karl M. Bellman. Die slavischen Litteraturen unter der Herrschaft der romanisch-germanischen Kultur. Rückblick auf die ältere Entwickelung. Die Hussiten in Böhmen und ihre Litteratur. Der Humanismus und die Renaissance in Böhmen und der Verfall der tschechischen Litteratur. Ragusa und die serbokroatische Poesie in den Jahrhunderten der Renaissance. Die Renaissance und die Anfänge der polnischen National-Litteratur. J. Kochanowski und seine Zeitgenossen. Polen unter der Herrschaft der Jesuiten. Die Anfänge der neueren russischen Litteratur unter Peter I. Das 18. Jahrhundert. Die Aufklärungsbewegung in Polen und in Rußland. Das Zeitalter Katharina's II. Die Ungarn.



ie führenden Kulturstaaten des 18. Jahrhunderts sind England, Frankreich und Deutschland. Hier wirken die eigentlich schöpferischen und bahnbrechenden Geister, welche mit ihren Ideen ganz Europa erobern und die Bildung des Abendlandes umgestalten. Die Bedeutung der englischen, französischen und deutschen Denker und Dichter reicht weit über die Grenzen ihrer Heimatsländer hinaus, während Italiener, Spanier und Portugiesen, die kleineren germanischen und die slavischen Völker sich mehr aufnehmend verhalten. Sie folgen den Spuren jener und nehmen regen Anteil an der großen Geistesarbeit der Zeit. Es treten tüchtige, zum Teil glänzende Talente unter ihnen auf, aber diese schlagen keine neuen Bahnen ein, sie bereichern die Blütenfülle, aber sie erzeugen keine neue Entwickelung. Ihre Bedeutung ist daher mehr eine eingeschränkt nationale. Sie wirken segensreich für die

Bildung ihres Volkes, ohne entscheidenden Einfluß auf die von ganz Europa zu gewinnen. England und Frankreich legten den Grundstein der neuen Kultur, Deutschland vollendet und krönt das Gebäude. Dort geschieht mehr für die Kritik und Negation des Alten, während die eigentlich neue Kunst nur mehr in einem knospenartigen Zustand uns entgegentritt; Deutschland aber pflückt die Blüten und reifen Früchte vom Stamm. Es steht auch zeitlich am Schluß der Entwickelung. Damit weist es wieder in die Zukunft hinein und streut Samen aus, der erst in dem nächsten Jahrhundert keimt und aufgeht. So kommt es denn, daß innerhalb dieses Zeitabschnittes noch bei den in der Nachhut folgenden Kulturstaaten zweiten Ranges die französischen und die englischen Einflüsse, namentlich die ersteren, vorherrschen, und es mag daher, bevor sich unsere Aufmerksamkeit den leuchtenden Gipfeln der neuen Kultur zuwendet, in flüchtiger Skizzierung ein Bild von den litterarischen Zuständen entworfen werden, wie sie im übrigen Europa rings um Frankreich, England und Deutschland herrschten.

Die italienische, spanische und portugiesische Poesie im 18. Jahrhundert.

Italien fesselt nächst jenen Ländern vor allem den Blick. Wohl ist die glänzende Heldenrolle von ehedem ausgespielt, und unter dem Druck der spanischen Fremdherrschaft, des staatlichen und kirchlichen Despotismus, längst beraubt der Großmachtstellung, die es einst im europäischen Handel behauptete, verarmte es, verkümmerte geistig und seelisch. Aber die Erinnerung an die Vergangenheit lebte fort, die Denkmäler schönerer Tage ragten in die Gegenwart hinein, und nie sank die Bildung so tief wie in Spanien. Dieses konnte auch die italienischen Besitzungen nicht festhalten, und sie kamen infolge des Erbfolgekrieges zu Beginn des Jahrhunderts unter das immerhin mildere Joch Österreichs. Der Friede von Aachen (1748) aber beschränkte auch die österreichische Herrschaft auf die Lombardei und Mantua, und das Land, zerfallend in verschiedene Fürstentümer und Republiken, war wenigstens im großen Ganzen, wenn auch nicht durch besonderes eigenes Verdienst, von der härtesten Form der Fremdherrschaft befreit. Wichtiger war es, daß sich das Volk innerlich groß und stark machte, nicht nur selbständig zu erscheinen, sondern es in der That zu sein, nicht nur äußerlich und in politischer Hinsicht, sondern geistig und seelisch. Das dauerte freilich noch geraume Zeit.

Schon die „Arkadia“ hatte sich dem französischen Einfluß erschlossen und gegen den Stil Marini's geeifert. Völlig verschwand dieser auch aus der italienischen Poesie, als der regelstrenge verständige Geist des Klassi-

cismus sich herrschend festsetzte. Mit ihm kam wie überall der Franzosenkultus auf, und selbst in die Sprache drangen die fremden gallischen Elemente ein. Die „Merope“ des Marchese Scipione Maffei (1675 bis 1755) bezeichnet den Höhepunkt, zu der sich die nach Corneille-Racine'schem und nach antikem Muster aufgebaute Tragödie zahlreicher Dramatiker in der ersten Zeit erhob. Maffei übte freilich Kritik an den französischen Meistern und wollte nicht als ihr Nachahmer gelten; diese waren ihm noch nicht „antik“ genug, und er strebte nach noch größerer Einfachheit, wobei noch mehr Härte und Sprödigkeit herauskam, noch größerer Mangel an Phantasie und Gefühl. Im Wesen blieb aber alles beim alten. Der Weg zu der großen Effektscene des Stückes, da Merope den vermeintlichen Mörder ihres Sohnes ermorden will, der ihr Sohn selber ist, führt geradeaus und ist dabei kahl und leer wie eine Chaussee. Immerhin kommt die „Merope“ den besseren Werken der französischen Bühne vollkommen gleich. Durch Apostolo Zeno (1668—1750) und Pietro Trapassi, der sich als Dichter Metastasio (1698—1782) nannte, erlebte jedoch das klassicistische Drama in Italien eine entscheidende Umwandlung. Es verband sich mit der in Italien zur großen Blüte gelangten Opernmusik, welche sich die ganze europäische Bühne erobert hatte. Zeno wollte eine Reform der Text-



Apostolo Zeno.

bücher zu dieser Musik, wollte ihnen Größe, Würde und Bedeutung verleihen und hob allerdings den Wert des Opernlibretto, als er das heroisch-pathetische Wesen der französischen Tragödie in dieses hineintrug, antike und geistliche Stoffe behandelte, voll edler und feierlicher Gefühle. Aber das Drama vermochte sich, an die Musik gekuppelt, nicht mehr frei und selbständig zu entwickeln. Es konnte dieser zu viel überlassen und verkümmerte in dem, was die Dichtung mit besonderer Kraft, die Musik nur schwächlich zum Ausdruck bringen kann: im Ideenleben, in der Charakteristik, in der reichen Ausmalung des Seelenlebens, in der Schilderung der Außenzustände. Metastasio, der über fünfzig Jahre lang für die italienische Hofoper in Wien Texte über Texte schrieb, legte noch mehr den Schwerpunkt auf die lyrischen Elemente und gab damit dem Opernbuch freilich eine noch höhere Vollendung als der trockenere und schwunglosere Zeno, aber der dramatische Geist verging dabei erst recht. Er, Metastasio, schrieb hübsche, wohllautende und melodiöse Verschen, die den Zeitgenossen weich und schmeichlerisch ins Ohr klangen, besaß er doch selbst ein sanftes, friedfertiges, epikureisches Gemüt und Sehnsucht nach weichem Kissen und zärtlichen Wohlgerüchen. Die höfisch-aristokratische Poesie des Klassicismus versank in Italien ganz in einer faulen capuanischen Behaglichkeit, gab es doch hier nichts von großen Ruhmesthaten, an denen sich noch der Hof und die Gesellschaft Ludwigs XIV. erheben und stählen konnten.



Pietro Metastasio.
Nach einem Stich von Bollinger.

Schärfere Lüfte wehten schon, als der aristokratisch-liberale Klassicismus, als die Aufklärungsideen herüberdrangen, als man von der Notwendigkeit politischer Reformen zu reden anfing und es wagte, die öffent-

lichen Zustände überhaupt einmal wieder zu betrachten und zu prüfen. Juristen, Nationalökonomen, Pädagogen treten in den Vordergrund und sprechen von sehr vernünftigen und praktischen Dingen, von der Verbesserung der Finanzverhältnisse, von der Hebung des öffentlichen Unterrichtes, von den Gefahren, die dem Staate von der Kirche her drohen. Antonio Genovesi, „der Erlöser des italienischen Verstandes“ (1712 bis 1769), machte sein Volk mit Leibnitz und mit Locke bekannt. Der Venetianer Francesco Algarotti (1712-1764), der Freund Voltaire's, gab eine populäre Darstellung der Newton'schen Lehren, und wenn dieser sich völlig französiert hatte, so kam in dem gewandtesten und einflußreichsten Journalisten, dem Kritiker und Satiriker Gasparo Gozzi (1713—1786) der englische Moralismus und zugleich ein lebhaftes national-patriotisches Empfinden zum Durchbruch. Er wies wieder auf die halb vergessene ernste Größe Dante's hin und kämpfte in seiner dem Addison-schen „Spektator“ nachgebildeten Zeitschrift für eine sittliche und geistige Gesundung der Nation.

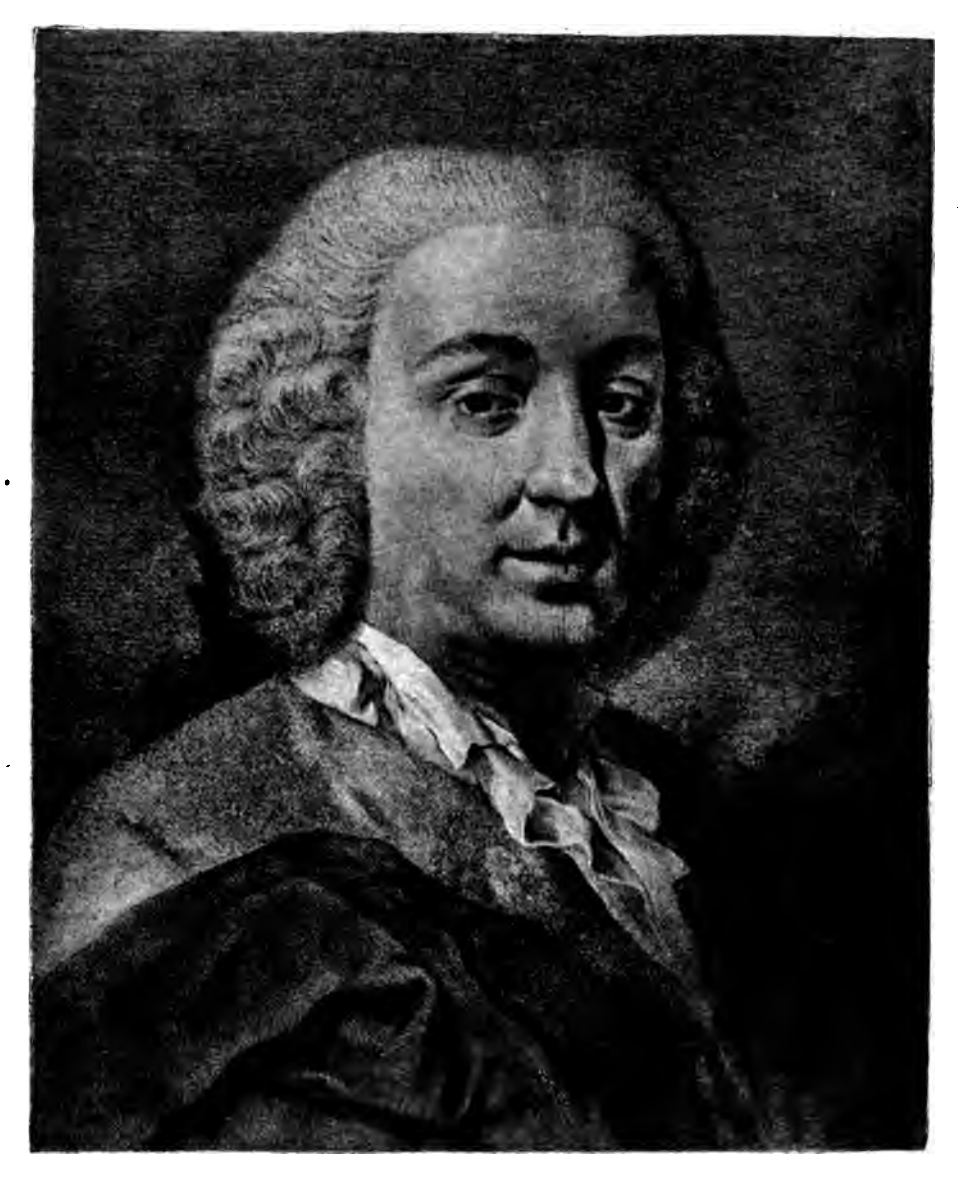


Giuseppe Parini.
Nach einem Stich von Bollinger.

Das Verständige, der kritische und belehrende Geist, das Satirische, Moralische und Tendenziöse, das ganze Wesen der Schriftstellerpoesie prägt sich auch in der italienischen Dichtung aus. Giuseppe Parini aus der Nähe von Mailand (1729—1799) verspottet in seinen Satiren mit feiner und beißender Ironie das faule müßiggängerische Leben der Aristokratie, dem Tag und Nacht in Wohlleben und lauter Kleinigkeiten, in geistiger und seelischer Leere zerrinnen. Hier wie in seinen Oden kämpft er in dem reformatorischen Sinn der Zeit für Tüchtigkeit des Charakters, Männlichkeit der Gesinnung, für die nationale Wiedergeburt mit innerem Ernst und sucht

auch mit seinen versi sciolti die Form von ihrer Starrheit und steifen Gebundenheit zu befreien, während Giambattista Casti (1721—1802) zu jenen Schwankenden gehört, die sich einmal auf die Seite des Lüsternen und Pikanten werfen und die üppigsten Rokokohistörchen erzählen, und ein anderes Mal drastisch und derb gegen die faulen Zustände in Staat und Gesellschaft losziehen.

Ein heller Glücksstern leuchtete dem italienischen Lustspiel, als dessen Reformator Carlo Goldoni aus Venedig (1707—1793) erschien. Der spanische Geschmack, die Nachahmung Lope de Vega's, welche lange in Italien geherrscht, hatten sich abgewirtschaftet; zuletzt waren nur noch wüste Verzerrungen zu stande gekommen, die dem auf das Vernünftige und Geregelte gerichteten Geist als völlig absurd erschienen. Die herrschende Stellung nahm die commedia dell' arte ein mit ihren dem Schauspieler überlassenen Improvisationen, stehenden Masken, Harlekinsstreichen und derben Zoten, mit ihren Späßen um des Spaßes willen. In Venedig hatte sie der Abbate Chiari mit Fetzen der alten commedia erudita zu einem merkwürdig stillosen wunderlich geschmacklosen Ungeheuer ausstaffiert. Gegen sie eröffnete Goldoni den Kampf. Er kommt von Molière her, und er hat den Geist der moralisierenden, bürgerlichen und familiären Komödie der Engländer und Franzosen in sich aufgenommen. So nimmt er Anstoß an den vulgären Roheiten, Zweideutigkeiten und Unanständigkeiten der Volksbühne, an der Komik, die nur Lachen erregen will, aller Wirklichkeit und Möglichkeit ins Gesicht schlagend, den offenen Blödsinn zusammenhäuft, und an der Starrheit der stehenden Masken. Kurz und gut, er will das Lustspiel statt des Schwankes, den Witz der Geistes- und Herzensbildung; er trägt ein ideelles Leben in die Komödie hinein, er kommt als ein ernster Mann, der uns über unsere Thorheiten und Verkehrtheiten zum Lachen bringen, uns moralisch reinigen und unsere Laster züchtigen will. Die Komik entspringt aus einer Gegenüberstellung der Ideale und der Wirklichkeit. Die künstlerische Menschendarstellung soll jene feinere und wahrere Sinnlichkeit der Natur, jene schärfere Individualisierung tragen, wie sie in der Molière'schen Komödie herrschte. Goldoni war ein Theaterpraktiker, ein nicht eben tiefer Geist und ohne alle Rücksichtslosigkeit des Genies. Einer der großen Vielschreiber, gab er dem herrschenden Geschmack noch vielfach nach und arbeitete dann und wann noch immer mit den stehenden Figuren, die er verurteilte. Und es war zum Teil auch kein Schade für ihn, daß er mit einer derben Posse kämpfen und auf die Lachlust der Menge Rücksicht nehmen mußte. Er entfremdete sich infolgedessen ebensowenig wie Molière ganz dem Volkstümlichen, und er verfiel nicht so sehr, wie das englische und französische Drama, ins bloße Moralisieren, ins weinerlich Rührende. Er bewahrte sich eine wirkliche Komik und einen natürlichen Witz.



Carlo Goldoni.
Nach einem Gemälde von J. B. Piazzetta gestochen von M. Pitteri.

Eine schärfer ausgeprägte politisch-satirische Tendenz geht ihm ab. Aber er läßt doch die Gesinnungen und Bestrebungen des dritten Standes verspüren. Er schildert im künstlerischen Stil des bürgerlichen Alltags-

realismus die bürgerliche Welt und ihre Sitten. Seine Menschen haben alle etwas Philiströses und Dumpfes in sich. Ihre Sittlichkeit und Moral schlägt keine tiefen Wurzeln. Ein beschränkter, kleinherziger Egoismus, ein praktisch-verständiges Nützlichkeitsstreben leitet sie. Ihre Thorheiten und Schwächen strafen sich an den Verlegenheiten und Widersprüchen, in welche sie hineingeraten; was ihren Stolz ausmacht, wird verlacht, bis sie in sich gehen und Besserung geloben.



Carlo Gozzi.
Nach einer Zeichnung von Bertoldi gestochen von Endner.

Goldoni erwuchs ein Gegner und glücklicherer Nebenbuhler um die Gunst des Publikums in dem Grafen Carlo Gozzi (1718-1801), dem jüngeren Bruder Gasparo Gozzi's. Auch er erhob die commedia dell' arte in eine höhere, künstlerische Sphäre, indem er ihre burlesken Clownspäße und Improvisationen, sie in den Hintergrund drängend, in ein rein phantastisches aus heiteren und ernsteren Elementen gemischtes Märchenspiel verwob. Das war eine nicht unberechtigte Reaktion der freischaffenden Künstlerphantasie gegen den Goldonischen Alltäglichkeits- und Nüchternheits-Realismus und dessen am Boden kriechenden Wirklichkeitsfanatismus. Es lebte da wieder etwas auf von der bunten Welt der altspanischen Komödie und des romantischen Epos der Renaissancezeit Ariost'schen Geistes, das tiefen nationalen und volkstümlichen Empfindungen entgegenkam. Gozzi erschien als Nachzügler der alten aristokratischen Poesie, welche die neue bürgerliche Poesie mit ihrem Spott übergoß und den Zeitgeist überhaupt, das Nüchterne und Rationalistische, das Philiströse angriff und sich sogar bis zur philosophischen Satire auf die Weisheit der Encyklopädisten verstieg. Im Grunde aber war bei ihm das Märchen nur ein bunter Schein und verdankte seine Gunst eigentlich einem viel niedrigeren und roheren Volksgeschmack als das Goldoni'sche Lustspiel. Es blieb eine leere Form und Äußerlichkeit, welche dem Inhalt widersprach, und dieser innere Widerspruch führte auch Gozzi zu der künstlerischen Ironie, von der die späteren Romantiker so viel sprachen, auf welche Gozzi hinweist und die ihn denn auch auf den Schild erhoben. Aber jetzt wie später konnte die Ironie nichts

Dauerndes erzeugen. Seinem ganzen Wesen nach verkörpert Gozzi genau wie Goldoni das Platt-Nüchtern-Verständige, das allen geringeren Geistern des 18. Jahrhunderts anhängt. Sein Verstand und seine Phantasie taugen zu nichts weniger als zur Märchendichtung. In der Luft des Rationalismus konnte diese nur unlebensfähige, rasch abfallende Blüten erzeugen.

Seit der Mitte des Jahrhunderts war der aufgeklärte Despotismus auch in Italien zur Fürsten- und Regentenweisheit geworden. Klarer offenbart sich das neue Ideenleben, erweitert und vertieft sich und stellt nachdrücklicher seine Forderungen. Die Denker, wie Cesare Beccaria (1738—1794), der mit seinem berühmten Werke „Über Verbrechen und Strafen“ die Abschaffung der Tortur bewirkte, der schwärmerische Gaetano Filangieri (1752—1788), der Marquis Posa Italiens, welcher mit feuriger Zunge die Humanitätsideale verkündete, haben sich mit schwärmerischen Gefühlen durchtränkt. Das germanische Gemüt dringt erobernd ein. Der Graf Alexandro Verri (1741—1816) schrieb shakespearisiernde Tragödien, Melchiore Cesarotti (1730—1808) übersetzte Ossian, und die Ossianisten erschienen selbst unter dem blauen Himmel Italiens, der so ganz all dem schottischen Nebelspuk widersprach, in Scharen, Bertóla (1753—1798) und Carlo Denina (1731—1813) machten ihre Landsleute mit der deutschen Litteratur bekannt. Die Reformen im Staatsleben wecken das italienische Volk aus seiner trägen Ruhe und aus der Gleichgiltigkeit, mit der es bis dahin alle Schmach der öffentlichen Zustände ertragen hatte. Die Politik dringt in die Poesie ein und verleiht ihr ein scharf ausgeprägt tendenziöses Gepräge, das sie für lange hin, weit bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein behält.

Auch das weit tiefer noch gesunkene Spanien erwacht allmählich aus seinem Geistesschlaf. Männer erscheinen, die mit Schrecken erkennen, wie weit es an Bildung hinter den übrigen Völkern zurückgeblieben ist, und gerade aus den Klöstern kommen einige Tapfere, welche die in Verdummung und Fanatismus verkommene Nation zu heben suchen: so der Benediktiner Mönch Benito Geronimo Feijoo y Montenegro (1701—1764), der wieder ein gründlicheres und besseres Wissen verbreitete, und der Jesuit José Francisco Isla (1703—1781), welcher die Kanzelberedsamkeit zu heben suchte und in seinem Roman „Geschichte des berühmten Predigers Bruder Gerundio de Campazas“ mit aller Ironie das Kloster- und Mönchsleben der Zeit geißelte. König Karl III., ein schwärmerischer Verehrer Friedrichs II., nahm sich diesen zum Muster und arbeitete mit den besten Absichten an der Aufklärung seines Volkes. Die Dichtung rankte sich an den Spalieren des französischen Geistes empor. Ignacio de Luzan (1702—1754), der spanische Boileau, begründete die Herrschaft des klassicistischen Geschmacks und der französischen Schule, welche die gründlichste Mißachtung der alten, nationalen Poesie Lope de Vega's und Calderons lehrte und zur sklavischen Nachahmung

der einzig giltigen Muster Corneille, Racine und Molière aufforderte. In seinem Geiste bereiteten noch andere kritisch und theoretisch den Boden vor, bis es sich allmählich auch schöpferisch zu regen begann. Nicolas Fernando Moratin der Ältere (1737—1780) nimmt mit seinen Trauerspielen unter den älteren Franzosennachahmern den ersten Rang ein, ihr Bestes aber brachte die Schule gegen Ende des Jahrhunderts vor: in den Lustspielen des reichbegabten Leandro Moratin des Jüngeren (1760—1828), des Sohnes Nikolas Moratins, der wie Goldoni von Molière ausging und für Spanien das bürgerlich-moralische und realistische Lustspiel begründete, das wir seinem Wesen nach bereits kennen lernten.


Leandro de Moratin.

Die herbe Verurteilung der Kunst der ruhmreichsten, nationalen Vergangenheit durch die französische Schule konnte nicht ohne Widerspruch bleiben. Aber die Patrioten mußten sich an zornigen Ausfällen und an einer höhnischen Kritik der französischen Klassiker und ihrer Nachahmer genügen lassen. Auf seiten der Gegner stand der herrschende Zeitgeist, die ganze Kultur, das Gedanken- und Gefühlsleben drängte zu jener Kunst hin, und es fehlte die Seele, aus welcher eine Poesie im Sinne Lope de Vega's und Calderons hätte hervorblühen können. Es vermag doch niemand, ein und zwei Jahrhunderte einfach aus der Geschichte herauszustreichen. Ganz gegen ihre Anschauungen schrieben die Nationalen dort, wo sie schöpferisch auftraten, selber wieder klassicistisch. Die lustigen Zwischenspiele, in denen der fruchtbare Ramon de la Cruz (geb. 1731) in den Tagen

des älteren Moratin das französische und französierende Drama vortrefflich parodierte und das niedere Volksleben auf die Bühne brachte, sind daher die gelungensten Erzeugnisse dieser Schule.

Die ersten Wellen der neuen Geistesbewegung, welche die Herrschaft des alten Klassicismus zerstörte und auch den Nüchternheiten des bürgerlichen Moralismus und Realismus ein Ende machte, drangen gegen Ende des Jahrhunderts nach Spanien herüber. Die lebendigere, sinnlichere, phantasiefrohere und gefühlvollere Kunst, die mit ihr emporkam, besaß von Natur aus größere Neigungen für das Wesen der altspanischen Dichtung und stand in ihrem Charakter ihr näher. Und so kam jene nationale Schule schließlich doch noch zu ihren Rechten. Moratin der Jüngere richtete heftige Angriffe gegen den Lyriker Juan Melendez Valdes (1754—1817) und brandmarkte ihn vor allem als Gongoristen, was in den Augen des echten Klassicisten natürlich der schwerste Vorwurf war. Er kämpfte damit als Vertreter des Alten gegen die neue Kunst, die bereits aus der Schule der Franzosen in die Schule der Germanen, namentlich der Engländer übergegangen war und die Naturempfindung, das Gefühlvolle und Sentimentale, aber auch das tiefer Gedankenvoll-Philosophische suchte und die Zukunft für sich hatte. Das Heitere, Anakreontische und Gefühlsweiche lag Melendez allerdings besser als das Grüblerisch-Nachdenkliche, und er wurde gequält und dunkel, wenn er zu viel reflektierte. Als erster Vorbote der romantischen Poesie besaß Melendez ein tieferes Verständnis für den Zauber der altspanischen Schule, andererseits aber lebte auch noch genug vom klassicistischen Geist in ihm; die „Schule von Salamanca“, als deren Führer er dastand, predigte daher die Versöhnung der nationalen und französischen Partei. Die besten jüngeren Köpfe können ihr insofern zugerechnet werden, als jeder einzelne sich bald mehr dem klassicistischen Geschmack, bald mehr der neuen germanisierenden Kunst zuneigte. So der bekannte Gaspar Melchior de Jovellanos (1744—1810), einer der edelsten Staatsmänner des damaligen Spaniens, ein trefflicher Poet und Prosaiker, José de Cadalso (1741—1782) und Thomas de Iriarte (1750—1791), welch letzterer der großen Vorliebe des moralisierenden 18. Jahrhunderts für die Gattung der Fabel entgegenkam, der spanische Lafontaine und Gellert. Nur ist er nicht so liebenswürdig wie diese beiden, vielmehr ein streitsüchtiger Geselle, der mit besonderer Vorliebe in seinen Fabeln litterarische Polemik treibt.

Die portugiesische Poesie folgte getreu den Wandlungen des spanischen Geschmacks. Die Renaissancepoesie schloß der feinsinnige und geistreiche Lyriker Antonio Barbosa Barcellar ab, der letzte Petrarchist und Nachzügler des Camoeñs, dann brachen Marinismus und Gongorismus auch hier ein, und es folgten wie überall die Arkadier. Der französische Klassicismus beherrschte das 18. Jahrhundert. Er gipfelt in den Lustspielen des Antonio José da Silva und in den Oden des Francisco Manoel de

Nascimento (1734—1819); aber der echteste Poet, der wie Melendez Valdes in Spanien als der erste Sturmvogel der Romantik des 19. Jahrhunderts gelten kann: **Manoel Maria Barbosa de Bocage** aus Setubal (1766—1805) ist bereits berührt vom Hauche der neuen germanischen Kunst der Gefühlsinnigkeit.

Der Kampf des Germanismus und Romanismus in den nordgermanischen Litteraturen.

Die Dichtung der nordgermanischen Reiche, Dänemark, Norwegen und Schweden, hat eine ähnliche Entwickelung durchgemacht wie die deutsche Poesie. Unter dem Druck fremden Geisteslebens stehend, hat sie sich erst in der neuen Zeit zu einer persönlichen Eigenart durchgerungen. Die deutsche Kultur übte von früh auf einen beherrschenden Einfluß aus, und von hierher kamen die großen Bewegungen, welche das Geistesleben zu verschiedenen Malen umgestalteten. Die Deutschen übermittelten den nordischen Stammesbrüdern die Früchte der allgemeinen europäischen Bildung, sie brachten ihnen das Christentum, die Reformation und die Renaissance, sowie die Aufklärung, und in ihren Händen lag daher auch öfter eine Macht vereinigt, welche die Abneigung der im Lande selbst Geborenen weckte. Die deutsche Kultur war selber lange genug vom romanischen Geiste beherrscht, und so kam es, daß auch in den nordgermanischen Ländern das germanische Eigenartsleben unterdrückt und der Kunst ein stärkerer Ich-Charakter versagt blieb. Doch kamen dafür von Deutschland auch die großen Anstöße, welche auch die nordischen Völker aus dem Schlummer erweckten und auf ihr innerstes Wesen sich besinnen ließen: die Reformation und die Humanitätspoesie vom Ausgange des 18. Jahrhunderts. Ebensowenig wie in Deutschland, konnte in den nordischen Ländern der ursprüngliche Rassengeist zerstört werden; er erhält immer neue Nahrung, er wächst und wird stärker, je mehr das Volk von unten herauf drängt, sein Recht auf Bildung heischt, je mehr sich diese ausbreitet und das Bildungsmonopol der herrschenden und bevorzugten Kasten und Stände durchbrochen wird. Ein festes Band verknüpft trotz politischer Reibereien und Eifersüchteleien, trotz der Verschiedenheit der Sprachen das deutsche Volk mit den nordgermanischen Völkern: geistig haben sie immer zusammengestanden und können nicht anders als zusammenstehen. Gemeinsam haben sie unter dem Druck fremder Kultur gelitten und ihrer Segnungen sich erfreut, in gemeinsamer Arbeit sich diese angeeignet und mit sich verschmolzen, bis das ursprüngliche Ich rein und kräftig zum Durchbruch kam und das Fremde und äußerlich Erlernte überwunden hatte.

In ihrem ganzen Wesen hat der Charakter dieser Völker und daher auch ihre Kunst so gut wie alles gemeinsam; die Poesie der Nordgermanen besitzt für uns etwas vollkommen Vertrautes, wie unsere eigene. Sie ist dieselbe in den Gefühlen und Stimmungen, in der Art der Phantasie und der Weltauffassung. Der eine oder der andere Zug tritt beherrschender hervor; bei den Schweden mehr ein sinnliches, heiteres, lebensfrohes Element, das auch wohl seine geschichtliche Ursache hat in der langen Herrschaft des Aristokratismus, welche auf das Volk ähnlich wirkte, wie bei uns im 18. Jahrhundert das künstlerische Treiben des Dresdener Hofes auf die sächsische Bildung, — bei den Dänen mehr ein weiches, träumerisches Element, Herzlichkeit, Frische und Natürlichkeit, — bei den Norwegern das Düstere, Schwermutsvolle, Nebelumwogte: aber das geht auf keine Gegensätze zurück, ebensowenig wie die provinzialen Verschiedenheiten in unserer eigenen Poesie. Keine dieser Litteraturen besitzt das immerhin etwas einseitig Verkümmerte der niederländischen Dichtung. Vielmehr überraschen die nordgermanischen Völker bei dem geringen Umfang ihres Sprachgebietes und bei der Kleinheit der Volkszahl durch den vielfachen und abwechslungsreichen Charakter ihrer Poesie und durch die Fülle der künstlerischen Talente, welche sie hervorgebracht haben. Die großen, dichterischen Fähigkeiten der germanischen Rasse sind offenbar bei diesen Stämmen besonders stark ausgeprägt. Tief wurzelt hier das Bildungsbestreben, steht doch heute die allgemeine Volks- und Schulbildung droben besonders hoch, höher als irgendwo anders.

Die altgermanische norwegisch-isländische Skaldenpoesie*) welkte gegen Ende des 14. Jahrhunderts ab, als die neue christlich-lateinische und mittelalterliche Bildung sich vollkommen festgesetzt hatte. Ebenso wie in Deutschland schlug diese dem Rasseneigenartsgeist tiefe Wunden, die erst langsam in einer jahrhundertelangen Entwickelungszeit verharschten. Die „dönsk tunga“, die Sprache, in welcher diese Skaldenpoesie abgefaßt war, erhielt sich nur auf dem fern abgelegenen Island, wo sie bis auf den heutigen Tag fortlebte, ohne besonderen Änderungen unterlegen zu sein. In Norwegen ward sie verdrängt durch das Dänische, als beide Länder zu einem einzigen Staate zusammenschmolzen. Sprachlich zerfallen die nordgermanischen Litteraturen daher in eine neuisländische, eine gemeinsame dänisch-norwegische und eine schwedische Litteratur; seit dem Jahre 1814 marschieren allerdings wieder Dänemark und Norwegen politisch nebeneinander getrennt her, die Schriftsprache blieb aber wesentlich dieselbe, und erst die jüngste große Litteraturbewegung in Norwegen zeitigte entschiedenere Bestrebungen, die Schriftsprache mit starken Elementen des Norwegisch-Mundartlichen zu durchsetzen. Lange Zeit dauerte es jedoch, bevor die nationalen Sprachen in der Litteratur überhaupt zur Geltung gelangten. Auch zu den Nordgermanen kam das Christentum aus der Fremde und

*) Siehe Band I, Seite 607 ff.

suchte, wie es in der Natur der Dinge lag, das alteinheimische Wesen auszuroden und von der Wurzel aus umzugestalten. Die Geistlichkeit sonderte sich vom Volke ab und setzte sich in den ausschließlichen Besitz der neuen Bildung, durch welche sie es beherrschte. Die lateinische Sprache, in der sie ihr Wissen niederlegte, riß die Nation auseinander, und die, welche sie nicht durch eine mönchische Bildung sich aneigneten, waren verhindert, an der Kulturarbeit teilzunehmen. Sie wurden in eine Dunkelheit hinabgedrängt, aus der sie sich allmählich erst wieder befreien konnten. Die lateinische, vorwiegend gelehrte und priesterliche Litteratur dauerte in so gut wie unumschränkter Herrschaft bis zu den Tagen der Reformation. Der Name des Saxo Grammaticus (12. Jahrhundert), dessen „Gesta Danorum" zu den hervorragendsten Geschichtswerken des Mittelalters gehören, leuchtet am strahlendsten aus dieser Zeit hervor. Die internationale Ritterpoesie wirft einiges spärliches Strandgut ans Ufer, Reimchroniken und ähnliche Dinge tauchen hier und da auf, und man könnte an ein völliges Ersterben der Dichtkunst glauben, wies nicht die sogenannte „Volkspoesie" uns auf die Stellen hin, wo die eigentlichen Poeten dieser Zeit lebten. Sie bewahren lebendige Erinnerungen an die Religionspoesie der Vorzeit, schaffen die Götter zu Helden und Rittern um und singen von großen Ereignissen der Zeit, von den Kämpfen der Fürsten, des Adels und des Volkes. Bald taucht die Wunder- und Zauberwelt mit Feen und Elfen auf, bald die Welt der Wirklichkeit. Hier ist eine große und echte Rasseneigenartspoesie daheim, eine Poesie der Ursprünglichkeit, der Natur und Wahrheit. Aber diese nationale Poesie galt nichts bei den herrschenden Klassen, nichts bei den Gelehrten. Sie wurde nicht aufgezeichnet, sondern erhielt sich nur durch mündliche Überlieferungen. Die Namen der Dichter sind verloren gegangen, ihre Gesänge im Laufe der Zeit vielfach entstellt worden und nur in einzelnen Bruchstücken bewahrt worden. Erst die großen litterarischen Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts weckten sie zu neuem Leben auf.

Die Reformation wandte, solange sie eine volkstümliche Bewegung blieb, der nationalen Sprache alle Aufmerksamkeit zu. Die Schranken, welche das Volk bisher von der Bildung trennten, sollten niedergerissen werden. Christjern Pedersen (1480—1554), der Vater der dänischen Litteratur, der wie Luther zum Volke zu reden wußte, begründete die dänische Schriftsprache, Hans Tavsen (1494—1561), das Haupt der Kirchenverbesserer, Peder und Niels Palade waren im gleichen Sinne religiöser, sittlicher und geistiger Volksbildung und Volksaufklärung thätig, wie in Schweden Olaus und Laurentius Petri (1499—1573) und Laurentius Andreä. Freilich ebensowenig wie in Deutschland zog auch in den nordgermanischen Ländern die Poesie großen Nutzen aus dem neu erweckten Geistesleben. Hier wie dort erhielt sich die gelehrte Dichtung, und nur in

der geistlichen Psalmen- und Liederdichtung verriet sich dann und wann ein ursprünglicheres Empfinden. Die ersten Versuche auf dramatischem Gebiete gehören zur Art der biblischen Schulkomödie, die bis ins 18. Jahrhundert hinein dauerte und später auch der Behandlung antiker und einheimischer Geschichtsstoffe sich zuwandte; Johannes Messenius (1579—1637), der hervorragendste schwedische Historiker dieser Zeit, schrieb eine Reihe derartiger Dramen aus der Geschichte seines Vaterlandes. An der großen wissenschaftlichen Arbeit des 16. und 17. Jahrhunderts haben die Nordgermanen bedeutsam Anteil genommen; hervorragende Forscher, Astronomen, Mathematiker, Physiker und Mediziner gingen aus ihren Reihen hervor, doch es muß hier genügen, den Namen Tycho de Brahe's zu nennen. Das Studium des nordischen Altertums und der alten Poesie erwachte und wurde zugleich in Dänemark, Schweden und auf Island eifrig betrieben. Das 17. Jahrhundert umschließt die große Ruhmeszeit Schwedens, die Zeit seiner höchsten politischen Machtentfaltung unter Gustav Adolf und Karl XII., welche wie alle schwedischen Regenten dieser Zeit die wärmste Empfänglichkeit für Kunst und Wissenschaft besaßen und allen Schutz ihr angedeihen ließen. Die Bestrebungen der deutschen Poesie, sich die Errungenschaften der Renaissance anzueignen, pflanzten sich nach Norden fort. Wie in Dänemark Anders Arrebo (1587—1637), so führte in Schweden Georg Stjernhjelm (1598—1672) die große Umwälzung herauf, die sich für uns an den Namen Martin Opitz anknüpft. Ihr Verdienst liegt wesentlich auf formalem Gebiete, indem sie die neue Metrik begründeten, doch fehlte es beiden auch nicht an poetischen Fähigkeiten und an Sinn für das Volkstümliche. Auch auf Island zeigt sich ein neues poetisches Regen und Bewegen: der Psalmendichter Hallgrim Pjetursson (1614—1674) und der frische, humorvolle Idylliker Stephan Olafsson (1620—1688) stehen am Eingangsthor der neuisländischen Dichtung. Die noch immer gelehrte Renaissancepoesie des 17. Jahrhunderts beschränkte sich wie in Deutschland wesentlich auf die Nachahmung fremder Muster und brachte auch jetzt noch keine Eigenartsschöpfungen hervor. Es fehlte nicht an ursprünglicheren Talenten, wie es in Dänemark der Dichter geistlicher Lieder Thomas Kingo (1674—1704), der beste Poet dieser Zeit, und Peder Daß (1647—1709) waren, die sich über das Schulmäßige und den reinen Formalismus der Zeit zum Ausdruck echteren Gefühlslebens emporzuheben wußten. Der nüchterneren, antikisierenden Schule trat die Schule Marini's, Hoffmannswaldau's und Lohensteins zur Seite, die am besten der Schwede Gunno Dahlstjerna (1661–1709) vertritt. Lasse Lucidor (1640–1674), der „Unglückliche", ging im Wirtshausleben zu Grunde. Seine ungekünstelte und schlichtere Natur stand im Widerspruch zu dem herrschenden formalistischen Geist der Gelehrten- und der schwulstigen, höfisch-aristokratischen Poesie. Er sucht das Innigere, Gemütvoller-Einfache, ohne das Rohe und Platt-

Volkstümliche überwinden zu können. Den Marinisten folgen die Klassicisten französischen Geschmacks, wie der witzige Israel Holmström (1660—1708), der Erotiker und Idylliker Jakob Frese (1691—1729), die Dramatiker Urban Hjärne (1641—1724) und Isak Börk (gest. 1701), die sich an Corneille anlehnten. Die beiden letzteren waren die treibenden Kräfte des Upsalaer Schloß- und Studententheaters, auf welchem in den Jahren von 1660—1690 übersetzte und einheimische Werke in Scene gingen.

Das 18. Jahrhundert bringt endlich die Anfänge einer nationalen volks- und eigentümlichen nordischen Kunst und sprengt den Bann der gelehrt-akademischen und formalistischen Kunstversuche. Ludwig Holberg, geboren am 3. Dezember 1684 zu Bergen in Norwegen und gestorben am 29. Januar 1754, gehört zu den ersten großen Erneuerern der germanischen Poesie, und die kleine dänisch-norwegische Litteratur überholt durch ihn für eine Spanne Zeit die große deutsche. Ein längerer Aufenthalt in England, eine mehrjährige Reise, die ihn nach Paris und Rom geführt, ernste, wissenschaftliche Arbeit hatten seinen Gesichtskreis erweitert, ihn zu der Höhe der Zeitbildung emporgeführt und ihn deutlicher all das Enge und Dumpfe, das Lächerliche und Kleine, das den heimatlichen Zuständen anhaftete, empfinden lassen. Der Wind der Aufklärung schwellt seine Segel. Skeptisch und ironisch steht er der Welt gegenüber, durch und durch ein rationalistischer und kritischer Geist ohne jeden Sinn für Pathos, für Erhebendes und Erhabenes, ohne Schwung und Wärme des Gefühls, und um so scharfäugiger, das Verkehrte und Thörichte an Menschen und Dingen zu durchschauen. Sein Talent liegt eingeschlossen im Witz und in der Komik. Er schafft noch nicht aus dem Innern des germanischen Kunstgeistes heraus und überhaupt nicht aus einem innerlichen und großen, rein dichterischen Schöpfungsdrange. Er sucht das Moralische, Nützliche und Praktische. Aber sein bürgerlicher, stofflicher und Alltäglichkeitsrealismus, vorweisend auf den Roman der Engländer, findet den Weg von der Nachahmung zur Selbstbeobachtung, aus der Studierstube und der Gelehrsamkeit zum Volkstümlichen, von dem Formalen zum Inhaltlichen, aus dem verschwommenen Kosmopolitisch-Allgemeinmenschlichen zum National-Individualistischen. Die große Periode seines Schaffens fällt in die Jahre von 1722 bis in die Anfänge der dreißiger Jahre, als die französischen Schauspieler Capion und Montaigu in Kopenhagen, das außer den jetzt veralteten Schulkomödien bis dahin nur Theateraufführungen in französischer, italienischer und deutscher Sprache kennen gelernt hatte, ein dänisches Nationaltheater leiteten und neben Übersetzungen namentlich französischer Dramen auch dänische Originaldramen zur Darstellung brachten. Für diese Bühne schrieb Holberg, seinen Ausgang von Molière nehmend, seine besten Lustspiele; witzige und komische, von frischquellender Laune und guter Satire durchsetzte Sittenbilder aus dem bürgerlichen und familiären Leben des zeitgenössischen Dänemark, noch

unreif im Aufbau und in der Entwickelung der Handlung, aber reich an einer Fülle lebendig gezeichneter Charaktertypen, des Auslandsgecken, des gelehrten Narren, des politischen Kannegießers, der kleinstädtischen Klatschbasen ꝛc. Die deutsche Litteratur, die bis dahin der nordgermanischen nur gegeben, empfängt jetzt zumerstenmal von dort zurück, und es war nur ein günstiger Einfluß, den Holberg damals auf unsere deutsche Bühne ausübte.



Nach einem Gemälde von Roselin gestochen von Haas.

In die großen Geisteskämpfe der Zeit hineingezogen, entwickeln auch Dänemark, Norwegen und Schweden zunächst keine eigentliche dichterische Schöpfungskraft. Die erste Jahrhunderthälfte ist vor allem der Aufklärung der Vernunft, der kritisch-wissenschaftlichen Arbeit, der Hebung der allgemeinen Bildung durch moralische Zeitschriften, encyklopädistische Werke und ähnliches

gewidmet. Die aristokratisch-freigeistige Tendenzpoesie des französischen Spätklassicismus, die kalte und trockene, nüchtern-verständige und äußerlich formalistische Schriftstellerdichtung Voltaire's wurde namentlich in Schweden von einer Reihe höfisch-aristokratischer Poeten gepflegt, begünstigt von den Liebhabereien der aufgeklärten Königin Luise Ulrike, welche sich, wie ihr Bruder Friedrich der Große, dem französischen Geist ganz ergeben hatte. An der Spitze dieser schwedischen Klassicisten stand Olof von Dalin (1708—1763), während später die gelehrte Hedwig Charlotta Nordenflycht (1718—1763), die Grafen Gustav Philipp Creutz (1731—1785) und Gustav Fredrik Gyllenborg (1731—1808) aus dieser Schar hervorragen. Auch der zeitlich erste Romanschriftsteller des Landes, der frömmelnde und moralisierende Jakob Henrik Mörk (1714—1763), ging von französischen Vorbildern aus. Die Gunst des Hofes und der vornehmen Gesellschaft stützte den Klassicismus, als schon ringsum in den germanischen Ländern eine neue Kunst aufgegangen war, welche jenem in innerster Seele widerstrebte. In den Tagen des großen Kunstmäzens Gustavs III. hielten Henrik Kellgren (1751—1795) und Karl Gustav of Leopold (1756—1829) ihn aufrecht, und der erstere vor allem, ein verständiger, kritischer Kopf, besaß von all den Klassicisten immer noch das beste poetische Empfinden und Geschmack genug, die Poesie des Verstandes und des Witzes mit Anstand zu vertreten. Der arme Leopold hingegen erlebte noch ihren vollen Zusammenbruch und bildete in den Tagen der Romantik so eine Art litterarischer Vogelscheuche, um von dem Witz und Hohn der Jungen als Typus und abschreckendes Beispiel der Vergangenheitskunst hingestellt zu werden.

Der französischen Schule trat die englisch-deutsche und nationale entgegen. Während in Schweden die höfisch-aristokratische Gesellschaft und ihr Geschmack das Übergewicht behauptete, herrschte in der dänischen Litteratur der Geist und das Empfinden der bürgerlichen Welt vor; das lebendigere, religiöse Empfinden, den Idealismus des Fühlens, den Sinn für das Große und Erhabene hatte die Aufklärung, vielfach verquickt mit der Frivolität und der üppigen Genußsucht des Adels, nicht so wie dort zersetzt und zerstört. Keinen anderen Dichter des Auslandes verstand und feierte dieses Dänemark so sehr wie den seraphischen Klopstock, und auch nach Island wirkte er herüber. Jón Torlaksson (1744—1819), in dieser Zeit der hervorragendste Poet der ultima Thule, übersetzte ihn und Milton. Der Norweger Christian Braumann Tullin (1728—1765) schrieb im Geiste der beschreibenden Naturpoesie der Engländer, und sein Landsmann Johann Hermann Wessel (1742—1785) parodierte mit Witz und Komik in seinem „Trauerspiel“ „Liebe ohne Strümpfe“ die französische Tragödie, welche neben dem nationalen und volkstümichen Lustspiel Holberg'scher Richtung auf der dänischen Bühne fortlebte. Wessel ist einer der Vertreter des nordischen Spaßes und Witzes, und die Dramatiker Wibe, Wiwet, Tode, de Falsen, Olufsen

gehören in seine Nähe; das Beste nach Holberg aber schuf auf diesem Gebiete Peter Andreas Heiberg (1758—1841) einer der radikalen Revolutionäre vom Ausgange des Jahrhunderts, der in seinen scharf satirischen Sing- und Lustspielen und Liedern die national- und demokratisch-volkstümlichen Empfindungen zum Ausdruck brachte. Auch in Schweden erhob sich Widerspruch gegen die kalte Form- und Regelpoesie der französierten Aristokratie. Olof Bergklint (1733—1805) hatte dem deutschen Geiste Bahn gebrochen, die Phantasie und Leidenschaft des wilden Bengt Lindner (1758—1793), der dem Trunke erlag, standen im klaffenden Gegensatz zu dem Wesen des Klassicismus, und der glühende Schwärmer für Freiheit und Humanität. Thomas Thorild (1759—1808), trat als ihr entschiedenster Gegner auf und öffnete die Thore für die nachkommenden Romantiker.

In der Lyrik Johannes Ewalds (1743—1781) gipfelt nach dem Empfinden der Dänen ihre Poesie des 18. Jahrhunderts, in Schweden nimmt nach dem allgemeinen Urteil Karl Michael Bellman (1740 bis 1795) den ersten Rang ein. Beide kommen aus dem Volke hervor und beide wurzeln im heimisch-nationalen Wesen. Aber beide besitzen sehr verschiedene Temperamente. Ewald ist in der Luft des Pietismus groß geworden und hat von Klopstock seine stärksten Anregungen empfangen, Bellman wuchs in dem leichtfertigen und genußsüchtigen Stockholm auf, das unter der Herrschaft des entarteten, sittenlosen Adels das Leben sinnlich auszukosten gelernt hatte. Und unter dem romantischen Phantasten, dem prachtliebenden Gustav III., welcher als großer Mäcenas ein reges Interesse für Dichtkunst, Theater und Musik an den Tag legte, war es mit der Moral gerade nicht besser geworden. Ewald kämpfte lange mit der bittersten Lebensnot und brachte einige Zeit sogar in einem Armenhospital zu, körperliche Leiden und eine unglückliche Liebe bestärkten den Ernst und die Schwere seines Wesens; der fröhliche Bellman kam aus dem Wirtshaus und von den Weibern nicht fort und erfreute sich der wärmsten Gunst seines Königs, der am französischen Geschmack herangebildet, als Epikureer und Lebemensch, wenn nicht für die Form, so doch für den Inhalt der Poesie des schwedischen Volkssängers das lebhafteste Verständnis besaß. Ewalds biblische und nationale Dramen „Adam und Eva", „Rolf Krage", „Balders Tod" entbehren freilich des dramatischen Lebens und der Charakteristik. Der Dichter ist durchaus Lyriker und beschreibender, malerischer Poet, auch in seinem besten Werk, dem dramatischen Bild aus dem dänischen Küstenleben „Fiskerne"; und diese Lyrik von festgedrungener, schöner Form, kraft- und schwungvoll, auf das Große und Erhabene gerichtet, ernst und würdig, verkörpert in dieser Zeit die nordgermanische Ehrbarkeit und Tüchtigkeit. In Bellmans improvisatorischen Gesängen, in denen Musik und Text innig zusammengehören, in den Wein- und Trinkliedern, den humoristischen Genrebildern aus dem Volksleben pulst die übermütige und derbe

Hartnäckigkeit und Widerstandskraft ausgekämpft wurde. Er flammte auf an den Fackeln, welche den Scheiterhaufen des Johannes Huß in Brand gesetzt hatten. Aus dem alten Feindschaftsgefühl und nationalen Haß, den der Böhme gegen den Deutschen hegte, läßt sich, wie panslawistische Geschichtsschreiber versucht haben, die Stärke der hussitischen Bewegung unmöglich erklären und auch nicht allein aus den religiös-kirchlichen Reformbestrebungen, aus dem Haß gegen das verkommene Priestertum. Es war ein Volksaufstand, der all jene socialistischen und kommunistischen, urchristlichen Ideale predigte, welche auch bei uns in den Tagen Luthers wach wurden. Und bei dem mannigfachen Dunkel, das diese Bewegung noch umschleiert, läßt sich wohl kaum unterscheiden, was in den hussitischen Ideen nationalslawischen Ursprungs war und was auf die germanische Kultur zurückging, von der die tschechische Bildung damals schon völlig durchsättigt war. Eine theologische, religiöse und religiös-politisch-sociale Kampf- und Streitlitteratur, in deren Mittelpunkt die lateinischen Schriften des Johannes Huß selber stehen, machte das wesentliche Ergebnis der Zeit aus. Die Poesie schrieb Satiren und Spottgedichte, religiöse Hymnen und Lieder, Reimchroniken und Einzelberichte von den Ereignissen in lateinischer und tschechischer Mundart und auch ein lange Zeit dem großen Hussitenführer Ziska zugeschriebenes Schlachtlied hat sich erhalten, an dem sich der Deutschenhaß der heutigen Tschechen noch gern begeistert. Die Schlacht von Lipan (1434) besiegelte die Unterwerfung der Böhmen und die Herrschaft der Deutschen. Und als der Humanismus erschien und die klassischen Studien auch bei den böhmischen Gelehrten eifrige Pflege fanden, die lateinische Sprache als Sprache alles höheren Bildungslebens neuen Aufschwung nahm, da schlug die Nation einen Weg ein, der die nationalvolkstümlichen Bestrebungen mehr zur Verkümmerung brachte, als neu befruchtete. Sie erhielten sich am stärksten in der von Peter Chelcicky (gest. 1460), einem der edelsten und tiefsten Denker dieser Zeit, begründeten „Gemeinde der böhmischen Brüder“, welche die religiösen und socialen Gedanken der Hussiten bewahrte und weiter entwickelte. In den Tagen der Reformation und Renaissance trug die Kultur den allgemein westeuropäischen Charakter. Aus dem Schoß der Brüdergemeinde ging eine neue Bibelübersetzung, die sogenannte Kralicer-Bibel hervor, in welcher die tschechische Prosa auf ihrer Höhe stand. Der Gedanke dazu war von Johann Blahoslav (1523—1571) ausgegangen, dem gelehrtesten Böhmen des Zeitalters, der auch das neue Testament übersetzte. Und auch sonst entstanden in der einheimischen Volkssprache wissenschaftliche Werke, deren geistige und litterarische Bedeutung jedoch nicht besonders hoch steht, ebenso wenig wie die Poesien der böhmischen Renaissancedichter, wie Hynek Podjebrad (1452—1492), Nikolaus Dacicky (1555—1626), Simon Lomnicky (geb. 1552), und verschiedener Dramatiker nach dem unbefangenen Urteil derer, die sie aus eigener Anschauung kennen

gelernt haben, künstlerische Bedeutung besitzen. In der Geschichte der Weltlitteratur spielen sie keine Rolle.

Von den Südslawen entwickelten nur die dalmatinischen Serbokroaten eine reichere poetische Litteratur, wesentlich getragen durch den Reichtum und die glücklichen Zustände der Handelsrepublik Ragusa, welche bis zum Jahre 1808 ihre Selbständigkeit behauptete. Eine ursprünglich römische Bevölkerung war hier mit kroatischen Einwanderern und Eroberern verschmolzen, welch letztere der überlegenen romanischen Bildung sich beugten. Und die lebhaften Beziehungen, die man dauernd zu Italien und namentlich zu Venedig unterhielt, stärkten das romanisch-italienische Element immer mehr. Kultur und Leben der kaufmännischen Patricierwelt trug ganz den Zuschnitt der Kultur und des Lebens, die in den italienischen Handelskommunen herrschten. Es entfaltete sich eine reiche geistige und litterarische Thätigkeit, die aufs getreueste der Entwickelung der Kultur in Italien folgte. In den Tagen der Renaissance fing man an, in der Volkssprache, in der serbisch-dalmatinischen (kroatischen) Mundart zu dichten, doch teilte sich die Volkssprache mit dem Lateinischen und dem Italienischen in der Herrschaft, und eine Reihe von Dichtern schrieb in allen drei Sprachen zugleich. Die Geschichte dieser dalmatinischen Litteratur, welche alle in der zeitgenössischen Litteratur der Italiener angebauten Gattungen pflegte, Petrarchische Lyrik, Epik und Dramatik, beginnt mit Marco Marulic (1450—1524 oder 1528); als ihren besten Dichter bezeichnet man Iwan Gundulic (1588—1638), der nach dem Vorbilde Tasso's ein Heldengedicht „Osman“ verfaßte, und allmählich in Verfall geriet sie mit dem Sinken des Mittelmeerhandels, der auch den Niedergang Ragusas herbeiführte. Die Folgen des großen Erdbebens von 1667 konnte es schon nicht mehr überwinden.

Eine große politische Rolle spielte in der älteren Zeit, wie gesagt, nur der polnische Staat. Eigentümlich genug hatte er sich ausgestaltet. Eigentlich blieb er in frühmittelalterlichen Formen stecken, die sich mit einigen spätneuzeitlichen mischten. Die Herrschaft behielt der Adel in seinen Händen, der den Königen immer mehr Rechte und Freiheiten abzugewinnen wußte. Die Stimme eines einzigen genügte zuletzt, die Beschlüsse einer ganzen Reichsversammlung ungiltig zu machen. Der bürgerlich-städtischen Welt fehlte es an jeder Bedeutung, und so bestand die polnische Nation aus einem einzigen Stand von Gutsbesitzern und Kriegern, die, wenn sie das Schwert beiseite legten, die Pflugschar führten. Was zu dieser Kaste nicht zählte, Bürger und Bauer, gehörte zur Plebs oder war ganz in Leibeigenschaft hinabgestoßen und blieb von der Kultur ausgeschlossen. Bei der ungestörten Macht der Adelsklasse, die ernstlicher nicht angetastet wurde, bei dem Mangel an Reibungen, am Kampf der verschiedenen Standesideen und -Ideale gegeneinander, entwickelte sich das Geistesleben ziemlich ein-

förmig, und ein starrer Konservativismus kam zum Durchbruch, ein Stillstand in der Ausgestaltung des Innenmenschen, der frühzeitig den Untergang des polnischen Staates herbeiführte. Bis zum 16. Jahrhundert gab es in diesem Lande nur ein sehr ärmliches Schrifttum, und sehr winzige Reste einer in mündlicher Überlieferung erhaltenen volkstümlichen Poesie sind uns überkommen. Die 1400 gegründete Krakauer Universität diente vorwiegend der theologischen Wissenschaft. Vorübergehend gelangte sie in den Tagen des Humanismus zu höherer Bedeutung, als auch sie dem freieren Geiste Zutritt gewährte. Johann Dlugosz (1450—1480) glänzte damals, der erste kritische Geschichtsschreiber Polens, und nach ihm kam ein noch ganz anders großer Geist, Nikolaus Kopernikus. Aber als sich die Krakauer Professoren ängstlich gegen die Reformation absperrten, verfiel auch die Universität wieder in einen langen Geistesschlaf bis zum Untergang des Staates. Die ersten Anfänge einer Nationallitteratur und die erste Blüte einer Poesie in polnischer Sprache fallen zusammen mit dem Eindringen der Reformationsideen, die auch in Polen begeisterte Aufnahme fanden, und der vollen Machtentfaltung der Szlachta, des kleineren Adels, dessen Stand in dieser Zeit seine höchste Tüchtigkeit enfaltete. Die lateinische Poesie der polnischen Humanisten setzte sich in eine gelehrte Poesie in polnischer Sprache um, in eine echt akademische Renaissancepoesie, welche die Antike zum Vorbild und Muster nahm. Rej von Naglowice (geb. um 1507—1569), kein origineller oder tiefer Geist, mit wenig Wissen beschwert, aber ein munterer Gesellschafter, ein verständiger Kopf, schuf die polnische Schriftprosa, indem er in seinen Schriften allerhand encyklopädische Kenntnisse verbreitete und wackere Moral- und Sittenlehren seinen Standesgenossen ans Herz legte. Johann Kochanowski (1530—1584), der Vater der polnischen Poesie, der in Paris mit Ronsard zusammengetroffen und von diesem vielleicht angeregt war, als Dichter die lateinische Sprache mit der polnischen zu vertauschen, versuchte sich mit dem besten Erfolge in der Lyrik, schrieb nach altrömischen Vorbildern Oden, Idyllen, Elegien, Epigramme, übersetzte die Psalmen und gab dem Drama, das in den bekannten mittelalterlichen Formen auch in Polen Eingang gefunden hatte, die Wendung zur Antike. Den Stoff nahm er aus der Ilias, und über dialogische Formen drang er zum eigentlich Dramatischen noch nicht vor. Szymon Szymonowicz (1557—1629) dichtete theokritische Idyllen in wunderlicher Mischung griechischer und polnisch-nationaler Elemente, die mehr aus Büchern als aus der Welt der Wirklichkeit herausgelesen sind, und Sebastian Klonowicz (1545—1602), ein landschafts- und sittenschildernder Satiriker und Didaktiker, der als Poet kaum gelten kann, wagte es, wenn auch sehr behutsam, schon auf die Gefahren hinzuweisen, die aus der ausschließlichen Adelsherrschaft dem Staat erwachsen mußten. In den Reichstagspredigten des Jesuiten Peter Skarga (1536—1612), der wie kein anderer zur Verdrängung der pro-

testantischen Ideen beitrug und mit am reinsten den Idealismus der gegenreformatorischen Bewegung verkörperte, stand die Beredsamkeit und die Kunst der Prosa auf ihrer Höhe. Das Wesen der polnischen Renaissancepoesie kennzeichnet ein ziemlich nüchterner, prosaischer Geist; man empfindet ihren Zusammenhang und ihre Herkunft aus einer Kultur und Weltanschauung tüchtiger und wackerer Landwirte und Gutsbesitzer, die gewohnt sind, den Blick aufs Nächste, Praktische, Positive zu richten, braver Haus- und Familienväter, guter Staatsbürger, die sich um des Reiches Wohlfahrt und die politischen Angelegenheiten lebhaft bekümmern. Aber im allgemeinen blieb dieser Szlachta das sinnliche, reine Künstlerwesen der Renaissancedichtung, die italienisch-antike Schönheits- und Formentrunkenheit innerlich etwas durchaus Unempfundenes und Unverstandenes. Man stand in Verbindung mit der westlichen Welt, man unterlag ihrem mächtigen Einfluß, die ersten künstlerischen Bestrebungen regten sich wieder, aber man kann nur eine Mode erst mitmachen. Man stümpert die fremden Vorbilder nach, man sucht der Kleidung und dem Haus durch fremden Zierrat einen gefälligeren Anstrich zu verleihen, man prunkt mit den Fetzen einer höheren Bildung: aber es war eben alles etwas Erborgtes, Seltsames, zu dem man seelisch gar keine Beziehungen hegte. Diesen sogenannten „goldenen Zeitaltern" der slawischen Litteraturen mangelt noch jede Kunst organischen Gepräges. So weit waren die Slawen noch lange nicht, um ein „goldenes Zeitalter" hervorbringen zu können. Man mußte sich an den ersten dürftigen Anfängen dichterischer Bestrebungen genügen lassen. Die Poesie ist nichts als ein Pfropfreis, — nichts als ein Bücher-, Studierstuben- und Gelehrsamkeitsprodukt.

Rasch welkt die „Blüte" denn auch wieder ab. Was an ersten Pflanzungen angelegt ist, verwildert und wird in der nächsten Periode wieder ganz verwüstet. Es giebt da wohl noch Versemacher, aber von einem künstlerischen Schaffen kann nicht die Rede sein. Die sich auflösende und verwesende Renaissancepoesie in der Zeit der Jesuitenherrschaft, die selbst in den großen Kulturländern so viel Kurioses und Abgeschmacktes hervorbrachte, mußte bei der ganz unreifen künstlerischen Bildung der Slawen in diesen Ländern das Allerunsinnigste erzeugen, das noch sehr, sehr viel tiefer stand, als was die deutsche Litteratur im 17. Jahrhundert erzeugte. Trotz der furchtbaren Verwüstungen des dreißigjährigen Krieges ragte die Kultur hier doch noch weit höher empor dank dem, was hier früher geleistet, als in dem noch immer politisch mächtigen Polen.

Die böhmische Poesie verstummt nach der Schlacht am Weißen Berge überhaupt und scheidet aus der Litteraturgeschichte aus, um erst in unserem Jahrhundert wieder zu erwachen. Die Furcht des Katholicismus vor dem religiös-rebellischen und die Furcht des Staates vor dem national- und socialistisch-rebellischen Hussitismus wirkten zusammen, und die jesuitische

Reaktion vernichtete die tschechische Litteratur für lange Zeit völlig. Im Anfang leuchtet unter den Männern der böhmischen Brüdergemeinde, die vor den Verfolgungen das Land verließen, noch die Gestalt des Amos Comenius (Komensky),*) eines Geistes von allgemein kulturgeschichtlicher Bedeutung, der auch einige seiner Werke tschechisch schrieb. Bald aber herrscht Kirchhofsstille. Nur vereinzelte Werke gelehrten Inhalts, in der Volkssprache geschrieben, verknüpfen die alte böhmische Litteratur mit der neuerwachten des 19. Jahrhunderts. Die serbokroatische Poesie in Dalmatien lebte und siechte an der Seite der italienischen Poesie hin; die politische Freiheit und Selbständigkeit, welche sich Ragusa bewahrte, hielten sie äußerlich aufrecht, wenn sie auch nichts Neues mehr brachte. Die Bildung trug mönchisch-mittelalterlichen Charakter und ward auch im 18. Jahrhundert vom Geiste der Aufklärung noch nicht berührt. In diesem Winkel der Erde blieb man, nachdem sich der Geist der Gegenreformation festgesetzt hatte, bis tief in die Neuzeit hinein abgeschlossen von den neuen großen Bewegungen und Entwickelungen der europäischen Kultur. Der Benediktiner-Abt Ignaz Djordjic (1676—1737), Verfasser religiös-didaktischer Gedichte, und der Franciskaner Andreas Kacic-Miosic (1690 bis 1760), der in volkstümlich-poetischer Form nach Art einer Reimchronik die Geschichte des Landes erzählte, führen zur neuen Entwickelung in unserem Jahrhundert herüber.

Im 16. Jahrhundert hatte die Szlachta in Polen alle Macht und Freiheit errungen, die sie nur begehren konnte. Die Zustände zu erhalten, mußte daher ihr Bestreben sein. Sie ward konservativ und wehrte sich gegen jede Neuerung. Der Stillstand aber ward rasch zum Rückgang und führte zum Verfall des geistigen Lebens. Die autoritären Ideen, die despotischen Ideale der neuen Zeit entsprachen ganz den Wünschen einer herrschenden Kaste, die sich in der Herrschaft zu erhalten suchte. Damit entfremdete man sich den Idealen der Reformation und war reif für den Jesuitismus, der ohne jeden Sinn für das Nationale und Volkstümliche, staatsfeindlich und kosmopolitisch durch und durch, durch seine Erziehung alles Eigenartsleben erstickte und, indem er einseitig das Religiöse hervorkehrte, schlechte Welt- und Staatsbürger heranbildete. Der große Gemeinsamkeitsgeist, der die alte Szlachta auszeichnete, machte den engsten Sonderinteressen Platz. Der Mangel an geistigen Interessen führte zu einem wüstrohen, sinnlichen Genußleben, das an Stelle der alten Nüchternheit trat. Verschwendung und Prunksucht wiederum führten alsbald zur Bestechlichkeit und Verkäuflichkeit und zum Landesverrat. Der Verfall war ein allgemeiner, ein politischer, ein socialer, ein sittlicher, ein geistiger. Die jesuitische Erziehung suchte der lateinischen Sprache ihre alte Herrschaft zurückzuerobern und

*) S. Bd. II Seite 372.

damit die Bildung wieder zu einem Monopol der Priester zu machen. Und was zuerst in der italienischen Poesie als Witz gegolten hatte, das ward von den polnischen Poeten mit besonderem Eifer in großem Ernst betrieben. Es blüht der Maccaronismus, der seine Verse aus lateinischen und polnischen Fetzen zusammenflickte. Diese Periode dauerte bis in die zweite Hälfte des ganzen Jahrhunderts. Ein eigentliches Interesse für die Dichtung gab es überhaupt nicht. Eine Reihe von Werken hat sich überhaupt nur handschriftlich erhalten und gelangte in ihrer Zeit nicht einmal an die Öffentlichkeit; so gleich eines der verhältnismäßig besten, Waclaw Potocki's (geb. um 1622, gest. um 1696 oder 1697) „Krieg von Chotin“, halb ein Geschichtswerk, halb ein Werk der Poesie. Neben ihm gelten noch der religiöse Lyriker Vespasian Kochowski (geb. zwischen 1630 und 1633, gest. 1699) und Andreas Morsztyn (geb. um 1620), der zugleich unter dem Einfluß Marini's und des französischen Klassicismus stand, als die besten Poeten dieser Zeit, was natürlich kaum etwas sagen will. Der Geist, der das Zeitalter beherrschte, führte zur Vernichtung des polnischen Staates. Im letzten Augenblick, als das dem Zusammenbruch nahe Gebäude schon in allen Fugen krachte, glaubte man noch retten zu können und warf sich in fieberhafter Eile auf die Reform. Die Geister suchten wieder Anschluß an die Bildung, die im Westen so großartige Entwickelungen durchgemacht hatte. Frankreich übermittelte auch den Polen die neuen Aufklärungsideen, und mit Begeisterung warf sich die höhere Gesellschaft auf das Studium Voltaire's. Eine Zeit der cynischen Religionsverspottung folgte der Periode des Jesuitismus. Den Monarchisten folgten die Radikalen auf den Fuß, die, von Rousseau begeistert, die französischen Revolutions-ideen in Wirklichkeit umsetzen wollten. Die Poesie französierte sich und ahmte sklavisch die Manieren der zu reinem Formalismus erstarrten klassicistischen Kunst nach. Die Nachahmung der älteren aristokratisch-höfischen Richtung überwog. Trembecki (geb. um 1726, gest. 1812) und Wegierski (1755 bis 1787) huldigten dem „Nach uns die Sündflut“; der erstere schrieb elegante, glatte, äußerlich vollendete höfische Schmeichelpoesien ohne Inhalt, Wegierski, der echte Lebemann des 18. Jahrhunderts, witzelte und spöttelte und erzählte schlüpfrige Rokokogeschichten von der höchsten Pikanterie. Die ernsteren Geister saßen unter den Geistlichen. Fürstbischof Ignaz Krasicki (1735—1801), trotz seiner hohen kirchlichen Stellung ein Vorkämpfer Voltaire'scher Aufklärung, suchte in den besten Absichten der Bildung einen höheren Aufschwung zu geben, verfaßte u. a. eine Encyklopädie des Wissens und legte in witzigen Tendenzromanen, komischen Epen, Satiren und Fabeln mancherlei Schäden der Zeit dar. National-patriotischer gesinnt als alle diese, bitterer und düsterer entwirft der Bischof Adam Naruszewicz (1733—1796) in seinen Satiren ein Gemälde von den traurigen Zuständen der Gegenwart und erhofft die Besserung von der Rückkehr zum Alten.

als die jetzt so verkommene Szlachta noch die starke Hand eines Königs über sich verspürte. Franz Karpinski (1741—1825) verfaßte süßliche, schäferliche Poesien, der patriotische Kniaznin (geb. 1750) schwärmte in ländlichen Gedichten und Dramen für spartanische und altrömische Einfachheit und Bürgertugend, und unter den Dramatikern errang Julian Niemcewicz (1754—1841) durch seine Komödie „Die Rückkehr des Landboten" einen großen Erfolg, freilich mehr einen politisch-patriotischen als einen künstlerischen Erfolg.



M. W. Lomonossow.

Drohend hatte sich neben Polen Rußland erhoben. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts dringt hier und da ein Sonnenstrahl europäischer Civilisation durch die festverschlossenen Laden, mit denen sich das Land gegen den Westen hin abgesperrt hatte. Und unter dem Zaren Peter I. beginnt dann jene fieberhafte reformatorische Thätigkeit, die über Nacht alles Alte über den Haufen stürzen wollte, gewaltsam und despotisch rücksichtslos von oben her die altrussische Barbarenkultur umformte und die germanisch-romanische Bildung ihr aufpfropfte. Natürlich war es zunächst nur ein wenig Firnis, mit dem man das Ganze überzog, und die trüben Farben der alten Kultur schimmerten an allen Seiten durch. Diese Civilisation, die mit der Knute kam, hatte etwas Künstliches an sich, wie alle Civilisation, die nicht von unten herauf kommt, sondern von oben her gemacht wird. Sie steht immer auf thönernen Füßen. Das Volk sah mit ohnmächtigem Ingrimm der Revolution zu und erblickte in dem Zaren Peter und seinem treuesten Gehilfen, dem Kirchenfürsten Teofan Prokopowic (1681—1736), den Antichristen und seinen Helfershelfer. Die obersten Schichten der russischen Gesellschaft, die geistig höchststehenden Kreise europäisierten sich, zunächst mehr äußerlich als innerlich. Langsam weicht der Geist einer ausschließlich kirchlich-religiösen Bildung und eine von weltlichen Gesichtspunkten ausgehende Wissenschaft getraut sich an die Öffentlichkeit. Die Periode zwischen dem Tode Peters I. und der Regierungszeit Katharina's II. bringt die ersten Anfänge eines über das Halbbarbarische hinausgewachsenen litterarischen Lebens: die „russische Geschichte" von Tatiscew (1685—1750), dem aufgeklärtesten Russen seiner Zeit, der von den Westeuropäern bereits den Skepticismus gegen das kirchliche Dogma und die Geringschätzung der Priester übernommen hat, und die erste Blüte einer

Treibhauspoesie: die Satiren des Fürsten Kantemir (1708–1744), natürlich eine Nachahmung Boileau's.

Die Dichtung lebte nun zuerst vom Lichte des französischen Klassicismus. Mihail Wasiljewic Lomonossow (1711—1765) erschien, der Vater der russischen Poesie, von seinen Zeitgenossen in Rußland als Gelehrter wie als Dichter gleich bewundert. In Deutschland hatte er zu den Füßen Christian Wolfs gesessen, und seine Verdienste um die Hebung der russischen Bildung sind gewiß nicht gering. Einen objektiven Wert besitzt seine Lyrik freilich nicht und nur die rein geschichtliche Betrachtung muß sie, wie die ganze russische Litteratur des 18. Jahrhunderts der Erwähnung für wert erachten. Die ersten Tragödien schrieb Sumarokow (1718 bis 1777). Mit Katharina II. bestieg der aufgeklärte Despotismus den Thron und die Zarin, wie Friedrich der Große die leidenschaftliche Verehrerin Voltaire's, Diderots, öffnete den Freigeistern alle Thüren und Thore. Als ihr später freilich die Augen aufgingen, wohin diese revolutionären Ideen zuletzt führen mußten, und als die Aufklärung Throne zu stürzen anfing, da blieb von dem aufgeklärten Despotismus nur der Despotismus übrig, und die konservativ-reaktionäre Nationalpartei, die alles Fremde haßte und als den Bringer jeden Übels ansah, erhob stolzer als je ihr Haupt. Katharina, jedenfalls ein genial angelegtes Weib, war selber als Schriftstellerin auf allen möglichen Gebieten thätig und verfaßte sogar eine Reihe von Komödien, und die



Lomonossows Grab.



Dershawin.

Dichterei kam natürlich allgemein in Ansehen und zu Flor. Jetzt hatten es auch schon die Russen zu einem „goldenen Zeitalter“ gebracht. Von Wizin (1744—1792) wurde der russische Molière, Gabriel Dershawin (1743 bis 1816) stand anbetend und das Weihrauchfaß schwingend am Throne Katharina's und stimmte den hohen Odenton an und — nun, wir wollen dem Leser nicht mit dem Aufzählen von so und so viel Namen ermüden. Es wurden alle Gattungen gepflegt, die auch in den westeuropäischen Litteraturen angebaut waren. Rußland besaß die reichste Poesie von der Welt, und es besaß überhaupt keine Poesie. Man lebte von den Brocken, die vom Tisch der Germanen und Romanen abfielen, und das dauerte noch eine geraume Weile so.

Nicht viel anderes läßt sich von den Anfängen der ungarischen Poesie erzählen. Nach der furchtbaren Niederlage auf dem Lechfelde drohte dem Volke die Gefahr, völlig vernichtet und aus Europa nach Asien zurückgedrängt zu werden, und nur durch die Annahme des Christentums und die Unterwerfung unter die westliche Bildung konnte es sich vor dem Untergange erretten. Deutsche, slawische und italienische Mönche, Ritter und Handwerker kamen ins Land und übernahmen die geistige Führung. Die spärlichen Überreste der volkssprachlichen Litteratur, die sich aus der Zeit der Arpaden (1000—1301) erhalten haben, sind nicht erwähnenswert; verschwunden sind die Lieder und Gesänge der „regések“, der ungarischen Sänger und Spielleute, die einen besonderen Stand bildeten, und nur ihrem Inhalte nach aus den lateinischen Chroniken noch bekannt. All die Sagen von Ladislaus dem Heiligen und den übrigen Königen Ungarns gehen auf diese Poesie zurück. Sprechen wir nicht weiter von der geistlichen Litteratur, den Legenden, den zumeist aus dem Lateinischen übersetzten Kirchenliedern und den wenigen Geschichtswerken des 14. und 15. Jahrhunderts. Unter König Matthias (1458—1490) hielten der Humanismus und die Renaissance ihren Einzug in das Land. Es herrschte in den höheren Kreisen ein reges geistiges Leben, und Kunst und Wissenschaft wurden in jeder Weise aufs redlichste

gefördert. Die eigentliche Bildungspoesie kleidete sich in das Gewand der lateinischen Sprache, aber noch ist auch der volkstümliche regések nicht verschwunden, der freilich oft nur ein dürrer Verseschmied ist und jedes Tagesereignis schlecht und recht zu seinem Gebrauch sich zuschneidet. Es kam die unglückliche Schlacht von Mohacs (1526). Das südliche Ungarn und die inneren Teile des Landes gerieten völlig unter das türkische Joch. Siebenbürgen und der Osten des Landes behaupteten unter Johann Zapolya noch am meisten Selbständigkeit, wenn sie sich auch immerhin eine türkische Schutzherrschaft gefallen lassen mußten, während der Rest an das Haus der Habsburger kam. Die Erhaltung und Ausbildung des nationalen Geistes lag nun wesentlich bei den Fürsten und dem Volke Siebenbürgens. Die Ideen der Reformation wurden aufs bereitwilligste angenommen, und die große Bewegung stärkte hier wie überall das volkstümliche Wesen. Eine reichere Litteratur blühte empor, die wesentlich den Charakter der deutschen Reformationslitteratur an sich trägt. Der protestantische Kirchengesang ward eifrig gepflegt, mit Fabeln, didaktischen und satirischen Poesien griff man den Gegner an, und das Drama ähnelte durchaus dem deutschen Volks- und Schuldrama, wie es im 16. Jahrhundert bei uns daheim war. Erwähnt sei hier nur die „Komödie von dem Verrate des Melchior Balassi", ein satirisch-didaktisches und polemisch-tendenziöses Werk voll bitterer Ausfälle gegen den Katholicismus, die offenbar dem Verfasser mehr am Herzen lagen als künstlerische Bestrebungen. Die fahrenden Sänger und Spielleute, von denen Sebastian Tinodi (gest. um 1559) den bekanntesten Namen trägt, brachten die Geschichte der Zeit in Verse, ohne zumeist mehr als Reimchroniken liefern zu können; zu den vom Auslande herkommenden Geschichten, Märchen, Novellen und Schwänken gesellen sich auch einige erzählende Dichtungen, die ihre Stoffe der einheimischen Sagenwelt entlehnen, während die weltliche Lyrik ihr Höchstes in den erotischen Poesien des Barons Valentin Balassi (1551—1594), des ungarischen Kochanowski, hervorbrachte. Auch in Ungarn erlitt der Protestantismus im 17. Jahrhundert Niederlage auf Niederlage. Wie in Polen Peter Skarga, so verkörperte in Ungarn der Kardinal Erzbischof Peter Pazmany (1570—1637) aufs glänzendste den Geist der Restauration und trug durch seine polemischen Schriften und sein sonstiges Wirken das meiste zum Sieg des Katholicismus bei. Unter den Dichtern des 17. Jahrhunderts steht der Graf Niclas Zriny (1616—1664) obenan, der in einem Epos in fünfzehn Gesängen die Heldenthat seines Urgroßvaters, des auch bei uns durch das Körner'sche Drama hinlänglich bekannten Verteidigers von Szigeth besungen hat, und zwar besungen in dem bekannten akademischen Stil. Vergil und Tasso waren seine Vorbilder. Stephan Gyöngyösi (1620—1700) schrieb vielgelesene gereimte Romane geschichtlichen und galanten Inhalts, das Schuldrama nahm in der Pflege der Jesuiten einen

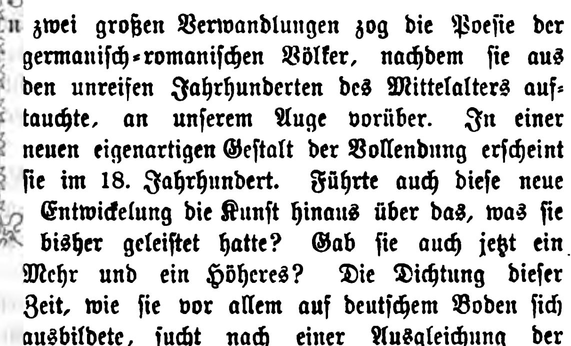
neuen Aufschwung, während die Lyriker, Johann Rimai, Benicky u. s. w., im allgemeinen noch immer den Spuren Balassi's folgten. Mit der Restauration des Katholicismus und der Herrschaft des internationalen Jesuitismus hatte ein großer Entnationalisierungsprozeß begonnen, dessen Folgen sich im 18. Jahrhundert vollkommen deutlich zeigten. Wien lockte den ungarischen Adel, und die höheren Stände germanisierten sich auffällig. Das Deutsche und das Französische wurden zur ausschließlichen Umgangssprache, und gegen Ende des 18. Jahrhunderts wußte die aristokratische Gesellschaft vielfach das Ungarische überhaupt nicht mehr zu reden. In den mittleren Schichten hatte sich infolge des jesuitischen Schulunterrichts das Lateinische festgesetzt und bildete bis in unser Jahrhundert hinein die Sprache der Gerichte und der Verwaltung; ja, es drang sogar in die unteren Volksschichten hinein und schien die einheimische Sprache ganz verdrängen zu wollen. Das geistige Leben erstarrte, wie in allen Ländern der habsburgischen Dynastie. Staat und Kirche wehrten ängstlich alles ab, was die Bildung fördern und erneuern konnte, und während rings die Aufklärungskultur alles Alte über den Haufen stürzte, lebte das deutsche, slawische und ungarische Österreich noch immer in den überlebten Anschauungen des 17. Jahrhunderts, in dumpfem Aberglauben und in Bigotterie. Auch die Litteratur, soweit man von ihr sprechen kann, bewegt sich in den alten Geleisen. Das Drama gipfelt noch immer im Jesuitenschauspiel, und die geistlichen Versemacher, die Kirchenlieddichter katholischer und protestantischer Herkunft bringen nicht viel mehr als trockene dogmatische Bekenntnisse zu stande. Hier und da sickern französische Einflüsse durch, wie in der weltlichen, stillvergnügten harmlos epikureischen Lyrik Franz Faludy's (1704—1777), die sich auch einige volkstümliche Elemente bewahrt hat, doch gelangt erst im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts der klassicistische Geschmack zum Durchbruch und für kurze Zeit zur Herrschaft. Für kurze Zeit! Denn als er nach Ungarn gelangte, da war es mit ihm draußen schon vorbei, da war sein Joch vollkommen gebrochen. Die französische Schule, an deren Spitze der Corneille und Voltaire nachahmende Dramatiker Georg Bessenyei (1742—1811) stand, wurde bald von den Vorkämpfern des englisch-deutschen Geschmackes überrannt, — immerhin bezeichnet Georg Bessenyei den Wendepunkt in der ungarischen Kultur, da diese zu einem neuen geistigen Leben erwachte und an Bildung nachzuholen suchte, was sie im 18. Jahrhundert versäumt hatte. Der Geist der Aufklärung zerriß die Fesseln, in die ein dumpfer, toter, kirchlicher und staatlicher Obskurantismus die Seelen geschlagen hatte, und die moderne Bildung zog auch mit fliegenden Fahnen in Ungarn ein.





Die Humanitätspoesie in Deutschland.

Die deutsche Poesie des 18. Jahrhunderts und die Poesie der Renaissance. Der Individualismus des 18. Jahrhunderts. Die Neugestaltung der Lyrik. Der idealische Charakter der deutschen Dichtung. Klopstock und der Aufschwung des dritten Standes in Deutschland. Klopstocks Charakter und seine Weltanschauung. Seine Werke. Lessing. Seine Bedeutung für die deutsche Kultur. Lessings Kunstkritik. Seine Dramen. Die religiösen Kämpfe. Wieland. Sein künstlerischer Charakter. Seine Werke und seine Bedeutung für die Entwickelung der Kunst. Die Sturm- und Drangperiode. Die neuen Stimmungen der Zeit. Politisch-demokratische Neigungen. Die Abwendung von der Vernunftvergötterung. Mysticismus und Pietismus. Lavater u. s. w. Lichtenberg und die Aufklärung. Der Göttinger Dichterbund. Voß. Geist und Charakter der Sturm- und Drangpoesie. Herder. Seine Bedeutung, sein Leben und seine Werke. Bürger. Goethe's Jugendgenossen: Lenz, Klinger, Wagner u. s. w. Der junge Goethe. Der junge Schiller. Der Weimarer Hof. Der Hellenismus in der deutschen Poesie und die Entwickelung des neuen Klassicismus. Eigentümlichkeit der neuen Richtung. Goethe und Schiller in der Zeit ihres gemeinsamen Wirkens. Ihre Bedeutung und ihr Charakter, Leben und Werke. Die Zeitgenossen Goethe's und Schillers. Die Lyrik, Matthison, Tiedge, Hebel, Hölderlin. Das Bühnendrama. Kotzebue. Iffland. Jean Paul und der humoristische Roman.



n zwei großen Verwandlungen zog die Poesie der germanisch-romanischen Völker, nachdem sie aus den unreifen Jahrhunderten des Mittelalters auftauchte, an unserem Auge vorüber. In einer neuen eigenartigen Gestalt der Vollendung erscheint sie im 18. Jahrhundert. Führte auch diese neue Entwickelung die Kunst hinaus über das, was sie bisher geleistet hatte? Gab sie auch jetzt ein Mehr und ein Höheres? Die Dichtung dieser Zeit, wie sie vor allem auf deutschem Boden sich ausbildete, sucht nach einer Ausgleichung der Gegensätze, nach einer Verschmelzung der Elemente, einer Überwindung der Einseitigkeiten, mit welchen das 16. und 17. Jahrhundert einander gegenüberstanden. Die Poesie der Renaissance floß aus einem starken und heldischen Ichgefühl, aus dem Bewußtsein des einzelnen, ein Selbst, ein Eigener, ein Herr zu sein. Dieses Gefühl hatte die nachfolgende Zeit so gut wie ganz gebrochen. Wohl setzte die Reaktion im

Anfang mit äußeren brutalen Gewaltthaten ein, aber zuletzt siegte nicht der Jesuitismus, nicht die Lehre von dem schweigenden Gehorsam, von der einfachen Unterwerfung unter das Dogma, unter das Gebot, sondern die Wissenschaft und die Philosophie Newtons und Spinoza's, in deren Beleuchtung der Traum von der Selbstherrlichkeit des Ichs zerrann. Hingewiesen auf den Mechanismus des Alls, auf die tausendfache Abhängigkeit des Teiles von dem Ganzen, das große Stück „Fatum“, das jedes Handeln beherrscht, verlor die Menschheit für geraume Zeit den Glauben an jede Selbständigkeit und Eigenart des Ichs. Nicht gezwungen, sondern freiwillig, aus einer Fülle neuer Erkenntnisse heraus, unterwarf sich der einzelne der Allgemeinheit, und die Poesie nahm durch und durch das Gepräge des Autoritären, des Mechanischen, des durch Regel Gebundenen an. An der Lockerung dieser Fesseln arbeitete der Geist des 18. Jahrhunderts, und indem er all die harten und starren Herrschaftsformen, das Einseitige in der Gedankenwelt der letzten Vergangenheit überwand, kam er von Schritt zu Schritt wiederum näher der Erkenntnis von den Rechten des Ichs und der Ichfreude, aus denen die Renaissancepoesie so große Kraft geschöpft hatte. Die Kunst rief nach dem Originalgenie; sie bäumte sich gegen alle Regel und Form auf, und in ihrem Kampf gegen die Nachahmung überwand sie zuletzt auch das ästhetische Princip der sklavischen Naturnachahmung. Das Ichgefühl und der Individualismus der Renaissance erwuchs aus der Überwindung der allem Weltlichen und Sinnlichen abgewandten mittelalterlichen Kultur, eines wirklich dumpfen, sklavisch-demütigen, in Kastengeist erstickten, in Furcht und Zittern hinschleichenden Seelenlebens, dem das Selbstbewußtsein noch etwas völlig Ungeahntes, Unbegriffenes war. Es floß aus einem wilden, auch noch dumpf-unklaren Verlangen, einem instinktiven Drange nach Freiheit, Bewegung und Selbstbestimmung, indes das Ichgefühl des 18. Jahrhunderts, einen großen Vernunftkampf hinter sich und auf eine Fülle sicherer Erkenntnisse gestützt, mit Bewußtsein die Herrschaft des Autoritarismus erschüttert hatte. Wie so oft beruht auch hier die Entwickelung auf dem Fortschritt vom Unbewußten zum Bewußten, vom dumpfen, sinnlich-leidenschaftlichen Drang zur Klarheit und vernunftvollen Erkenntnis.

In der That besitzt der Individualismus dieser neueren Zeit eine ganz andere Stärke, Sicherheit und Zielklarheit, mehr Schärfe und Feinheit als der der Renaissanceperiode. Er hat bis in die augenblickliche Gegenwart hinein an Kraft immer mehr zugenommen, während der Ichrausch des 16. Jahrhunderts rasch vorüberging und mehr einer überbrausenden Bakchanalienstimmung glich, als eine groß-sichere Weltanschauung ausmachte.

Auf das Schlagwort der Renaissancekünstler „Erlaubt ist, was gefällt“ antwortete der erste der Geistesheroen des 18. Jahrhunderts: „Erlaubt ist, was sich ziemt.“ Alter und neuer Individualismus prallen in diesen

Worten auseinander. Dieses „sich ziemen“ bedeutete nicht die Unterwerfung unter eine rein äußere Macht, unter ein Schicklichkeits- und Gesellschaftsgesetz, wie sie das 17. Jahrhundert heischte, sondern eine feine und tiefere Selbsterkenntnis, eine Klarheit des Ichs über sich, ein Macht- und Herrenbestreben, das sich nicht nur auf die Unterwerfung der Außenwelt, sondern auf die Herrschaft über das eigene Innere richtete. Der Individualismus der Renaissance und die ihm entsprossene Poesie waren vorwiegend sinnlicher Natur. Das Ich berauschte sich an äußeren Farben und Formen, an bunten Phantasien von Zaubergärten, Märchenschlössern, glänzenden Gewändern, schimmernden Gefäßen und prunkenden Maskeraden und Festzügen; es feiert Orgien und Bakchanalien und träumt wie Tamerlan, Richard III. und Macbeth von der Eroberung von Königreichen. Es ist genußsüchtig und beherrscht von seinen Leidenschaften. Ein heftiges Wollen und Begehren erfüllt die Seelen dieser Männer der That und des äußeren Handelns. Die Fortentwickelung wird etwa von dem Weg bezeichnet, den die Faustgestalt von Marlowe bis zu Goethe zurücklegte. Das reifere Ich des 18. Jahrhunderts verfügt über einen ganz anderen Besitz von Welt- und Lebenserfahrung. Es erfuhr einen großen Zuwachs an Intelligenz. Es geht nicht so wie jenes auf die sinnlichen Genüsse aus, und statt die Leidenschaften anzustacheln, sucht es diese zu mäßigen und zu überwinden. Es sieht in diesen Othellos, Macbeths, in all den Männern, die so rasch mit dem Dolch bei der Hand sind, in den Dämonen der Rache, der Herrschbegier, durchaus nicht so bewundernswerte Voll- und Übermenschen, sondern mehr Sklaven ihrer Leidenschaften und rohe Intelligenzen, die nicht wissen, was sich ziemt, die nicht zur Freiheit gelangen, sondern zur Selbstvernichtung. Wenn die Renaissancepoesie in erster Linie eine Poesie der Sinnlichkeit und der Leidenschaften ist, so ist die des 18. Jahrhunderts vorwiegend eine Kunst des Geistes, die Kunst einer intelligenten Menschlichkeit. Dort die Kunst der Tamerlans, napoleonischer Konquistadorengeister, weiberbeherrschender Don Juans, — hier die Kunst weiser Geister, philosophisch geschulter Denker. Ihr Individualismus sucht die Lust des Ichs nicht außen, sondern in sich selbst und in der Harmonie des Innenlebens. Er ist daher viel unabhängiger von der Außenwelt. Der Renaissance-Individualismus hat sein Ziel verfehlt, wenn er den so leidenschaftlich begehrten Ruhm, die Anerkennung, die Macht und den Genuß nicht findet. Alles, was er sucht, kann nur von den anderen kommen. Und in Wahrheit bleibt das Ich ein Sklave all dieser anderen. Dieser alte Individualismus hob schroff die Gegensätze hervor, das Trennende, das Ich von Ich scheidet; das Ich stand im fortwährenden Kampf und in Feindschaft mit der Außenwelt. Der neue Individualismus, welcher die Schule des 17. Jahrhunderts durchlief, betont das Gemeinsame, das Einigende und sucht die Versöhnung und die Ausgleichung. Er will nicht das andere Ich vernichten, sondern

mit ihm sich verbinden, es nicht unterjochen, sondern das Joch von ihm abnehmen. Er weiß, daß dieses ihn nicht schwächt, sondern um so mehr stärkt, je stärker es selber ist. Er fühlt sich so stark in seinem Ich, daß er weiß, es kann überhaupt nicht entwurzelt werden durch eine fremde Macht. Er besitzt einen Überschuß an Kraft, der als Mitleid in Erscheinung tritt. Alle seine Ideale faßt er in dem Begriffe Menschlichkeit zusammen. Aristokratischer Natur ist der Individualismus und die Ichpoesie der Renaissance, demokratischen Wesens der Individualismus und die Dichtung des 18. Jahrhunderts. Von Kämpfen singt die Humanitätspoesie wie die Dichtung des Renaissancezeitalters. Aber wenn diese den Kampf von Ich gegen Ich, des Ichs gegen die Außenwelt und Außengewalten vornehmlich zum Gegenstand hat, so schildert diese die Innenkämpfe des Ichs. Sie sucht nach dem Frieden, während dort eine Freude an der Zerstörung und Vernichtung vorherrscht.

Dieser erhöhte und verfeinerte Individualismus, diese Richtung auf das eigene Selbst und auf das Innerliche erzeugt als wichtigste und augenfälligste Neuschöpfung die Lyrik. Man kann wirklich fast sagen die Lyrik, — Lyrik im eigentlichsten und wesentlichsten Sinne des Wortes. Von aller früheren lyrischen Poesie unterscheidet sich diese ebenso sehr, wie das individualisierende Charakterdrama Shakespeare's von dem typisierenden Drama der Griechen. Petrarca war der letzte gewesen, der dieser Gattung den Stempel seines Genius aufgedrückt hatte. Tasso und Camoeñs gehen doch nur auf seinen Wegen. Im großen Ganzen trug die bisherige germanisch-romanische Lyrik denselben Geist zur Schau, der auch in der antiken sich offenbarte. Sie war dem Kerne nach eine geistreiche Lyrik, die den Durchgang des Gefühls durch den Verstand auch dort nie verleugnen konnte, wo sie über das Idyllische, Elegische, Satirische und Epigrammatische hinauskam, über allerhand Mischformen des Epischen und Lyrischen, des Didaktischen und Lyrischen, welche die Hauptmasse ausmachten. Ihr blieb immer ein starkes Element der Reflexion anhaften, und sie beschreibt, zergliedert und bestimmt das Gefühl durch Begriffe, steht beobachtend über ihm, statt in ihm. Sie entäußert sich dessen, stellt es als eine Person, als eine Allegorie vor sich hin, beschaut und betrachtet es von allen Seiten. Sie spricht von der Liebe, wie das alte Drama der Typik den Geizigen, den Liebhaber, den Helden darstellte. Das 18. Jahrhundert brachte endlich eine individualistische Lyrik, eine Poesie des einzelpersönlichen Gefühls, der Icherregung und Ichleidenschaft, eine Lyrik unmittelbaren Ausdrucks der Empfindungen, den Jubelruf und Schmerzensschrei der Seele in seiner bisher erreichten vollkommensten Naturwahrheit. Es erschließt, wie kein Zeitalter vorher, die Welt der im Halbdunkel ruhenden, noch zu keinem starken und beherrschenden Gefühl zusammengeschlossenen Innenstimmungen, der wollustvollen Schmerzensschauer, des Langens und Bangens in

schwebender Pein. Auf den ersten Anblick könnte es ja fast erscheinen, als wenn die Renaissancekunst mit ihren starken und wilden dämonischen Leidenschaften, mit ihren heroischen Erregungen über eine weit mächtigere Gefühlskraft herrsche und eines gewaltigeren Gefühlsausdrucks fähig sei als die mildere und weichere Humanitätspoesie. Aber hier täuscht nur das Kolossale, das Grobere und Rohere, das in jenen Gefühlen liegt. Die erregbarere, feiner organisierte Psyche des 18. Jahrhunderts bedarf schon nicht mehr so derber und heftiger Anreizungen. In der That ist ihr Gefühl ein viel differenzierteres, elementareres und ursprünglicheres. Ohne Frage wurzelt die neue Kunst vorwiegend in der Gefühlsdarstellung. Gerade das Gefühlsleben hatte durch die neue Kultur eine großartige Steigerung erfahren. So entfaltete vor allem die Lyrik eine reiche Blütenpracht. Sie trat nicht nur völlig neu und eigenartig hervor, sondern sie besaß auch vor allem die Fähigkeit, die Besonderheiten des neuen Innenlebens wesentlich und in all seinen Feinheiten und Tiefen auszudrücken. Der Subjektivismus, den Dante eingeführt, erfuhr hier seine einstweilen schärfste Ausprägung. Er beherrscht die Kunst. Die Dichter suchen vor allem die Welt ihres Ichs zu formen und zu gestalten. Das in sich Hineinblicken wird ihnen zur höchsten Lust. Im Zeitalter der Renaissance herrschte die Betrachtung der Außenwelt vor. Staunend stand man vor den Wundern der Natur. Der handelnde, der thätige Mensch trat in den Mittelpunkt der Kunst. Jetzt ist es der nachdenklich beschauliche, der teilnehmende, der mitempfindende. Dort entwickelten sich vor allem Epos und Drama. Jetzt sind die führenden Geister vornehmlich die Lyriker. Das Shakespeare'sche Drama der heftigen Aktionen, der scharf aufeinanderstoßenden Gegensätze, der erregten Handlungen, des Verzweiflungskampfes von Mensch gegen Mensch stirbt trotz allen Shakespearekultus in Wirklichkeit ab, und wie das Epos, so durchtränkt sich auch das Drama mit dem herrschenden Element der neuen Kunst, mit dem Lyrismus. Wie die Renaissancekunst scheinbar über eine mächtigere Gefühlsdarstellung verfügt — freilich darf man dabei nur ihre höchste Vollendung, Shakespeare, ins Auge fassen und muß den vorwiegenden Charakter des Kalten und Toten bei Ariost u. s. w. u. s. w. ganz außer acht lassen —, so ist auch die Überlegenheit in der Charakteristik nur eine scheinbare. Auch dieses alte Vorurteil wird bestimmt durch die sinnfälligeren, groberen Eindrücke des Quantitativen. Man berücksichtigt nicht genug das Qualitative. Shakespeare als Kind der Renaissance giebt eine reichere Fülle verschiedenartiger Charaktere, eine buntere Mannigfaltigkeit von Außenexistenzen, während in der individualistischeren, auf die Innenbetrachtung gerichteten Humanitätspoesie die Charakteristik mehr auf das Einzel- und Eigenpersönliche ausgeht. Sie ist nicht äußerlich so reich, aber dafür innerlich um so reicher an feineren psychologischen Werten, lebendiger und gewichtiger, sorgfältiger in der Ausgestaltung des Seelenlebens.

Diese Poesie der Innerlichkeit und vornehmster Geistigkeit erwuchs auf deutschem Boden, und zum erstenmal trat unsere eigene Dichtung als Führerin in die Geschichte der Weltlitteratur ein. Sie steht auf der höchsten Höhe der bisherigen Menschheitsentwickelung und zog den feinsten, den edelsten Gehalt aus all den Geistesquellen, welche durch das 18. Jahrhundert dahinströmen. Frankreich und England fochten die großen politischen Kämpfe der Zeit aus, und Deutschland stand dabei als Zuschauerin zur Seite. Es nahm die fremden Ideen auf, aber es raffte sich nicht zum Handeln zusammen. Nach den Tagen der Reformation hatte es kein großes, öffentliches Leben geführt. Die Macht des Reiches war zerfallen, der nationale Stolz gebrochen. Schwer lastete der Druck des Absolutismus auf dem Volke und unterdrückte jedes Selbstbestimmungsrecht.

Die äußeren Zustände waren so schlecht wie nur möglich. Man besaß kein Interesse mehr für das Gemeinwesen und suchte das Glück in der Familie. Wohl weckten die Siege Friedrichs des Großen vorübergehend das Vertrauen und den nationalen Stolz, wohl durfte sich unter seinem Schutz die religiöse Aufklärung offener und rücksichtsloser äußern, aber daß die deutsche Bildung nicht unter eine noch viel drückendere Herrschaft des Auslandes geriet, war gewiß nicht das Verdienst des Königs. Trotz seiner Regierungen und Regenten arbeitete sich Deutschland aus seinem Elend, aus seiner Barbarei empor, aber alles Große und Gewaltige, das es jetzt leistete, verdankte es allein seinen Dichtern und Denkern. Das Licht der neuen Kultur entzündete sich nicht an der Begeisterung über kriegerische Großthaten, und die Blüte der deutschen Wissenschaft, Kunst und Poesie erwuchs nicht aus der Errungenschaft einer nationalen Machtstellung, politischer Freiheiten, goldener, sozialer Zustände, sondern umgekehrt: die äußere Freiheit und die äußere Macht folgten aus der inneren Freiheit, aus der Bildung und der Kultur, die sich jetzt ausbreiteten. Der Idealismus, der die Napoleonische Herrschaft stürzte, den Absolutismus beseitigte und die nationale Einheitsbewegung beseelte, war die Frucht der Geistesarbeit unserer Dichter und Denker, Folge der geistigen Aufklärung, der seelischen Läuterung, der Erhebung und Verfeinerung des Gefühlslebens, welche sich das deutsche Volk in dieser Zeit erwarb. Bevor es an die Besserung der äußeren Zustände ging, arbeitete es an seinem inneren Menschen.

Dieser Mangel eines großen öffentlichen Lebens brachte der Kultur und der Poesie zunächst große Vorteile. Letztere wird nicht in die Tageskämpfe und nicht in die Leidenschaften sich streitender politischer und sozialer Parteien hineingezogen, bei denen es sich immer zunächst um die Vorteile und die nächsten Nützlichkeitsinteressen einzelner Klassen und Stände handelt. Die großen Schlagworte von Wahrheit, Freiheit und Recht werden da ewig nur mit lautem Pathos ausgesprochen, während in Wirklichkeit jede Partei, jeder Stand nur für sich die Duldung, die Freiheit und das Recht

beansprucht, aber keineswegs gewillt ist, sie auch gegen den Gegner auszuüben. Die Litteratur wird dabei engherzig, tendenziös im gewöhnlichen Sinne des Wortes, d. h. einseitig, ungerecht und verlogen. Vor dieser Gefahr politisch erregter Zeiten ward die deutsche Humanitätspoesie bei dem Stillstand des öffentlichen Lebens nicht bedroht. Die Zinne der Partei ragte für sie nicht hoch genug. Auf den Flügeln des Idealismus schwingt sie sich in den klarsten und reinsten Äther empor. Sie atmet jene Höhenluft, welche die Seele der wenigen, der einzig großen, der wirklichen Menschheitsführer trank, der Religionsstifter, der weisen Denker und Dichter aller Nationen. Sie sucht das Allgemeinst-Menschliche zu enträtseln und zu begründen, die Versöhnung und Befreiung aller, nicht die Herrschaft eines einzelnen, eines Standes, einer Nation. In ihrem Schauen, Fühlen und Denken beirrt sie nicht das Kleine und Enge des egoistischen Individualismus in seinen tausend Formen; weitblickend sieht sie über die ganze Menschheit dahin und erbaut in reinen Lüften den Tempel, der den Gott aller in sich einschließt.

Als die Kenntnis von dieser wunderbaren Kultur, die der Deutsche in stiller Arbeit an sich selbst errungen hatte, zu den übrigen Nationen herüberdrang: niemals war man wohl mehr gewillt, ihn als Führer anzuerkennen, denn damals. Der Hoheit und Gewalt dieses Geistes hat sich nie einer entzogen, der geistigen Lebens fähig war, ihm einmal überhaupt ins Angesicht blickte. Nur Unkenntnis oder volle Roheit kann gering von ihm reden. Und wenn aus Frankreich und England Stimmen zu uns herüberdringen, die begeistert von deutschem Wesen reden, so kann man immer sicher sein, daß sie in der Schule dieser Bildung eingekehrt sind. Das Höchste und Beste, was die allgemeine europäische Kultur des 19. Jahrhunderts erzeugte, ist durchtränkt von ihrem Blute.

Damals sprach man von dem Volk der Deutschen, wie man sonst nur von dem der Griechen zu reden gewohnt war. Es hieß das Volk der Dichter und Denker. Aber es hieß auch das Volk der Träumer. Dieses Leben in der Höhe, in der Ätherluft der Idealitäten, dieses ganze Dasein in der Innerlichkeit ist auf die Dauer nicht durchzuführen. Die harte Wirklichkeit, das Rohe und Barbarische, das der Menschheitskultur und dem Leben noch anhaftet, macht sich geltend, und der von der Erde auflodernde Kriegsbrand ergreift die Flügel der in den Lüften Schwebenden. Die deutsche Humanitätspoesie, fern einem großen öffentlichen Leben, wandelnd in dem einsamen abgelegenen Philosophenhaine, war einer anderen großen Gefahr ausgesetzt, der sie auch nicht ganz entronnen ist. Sie verlor die feste Berührung mit der Wirklichkeit, mit den thatsächlichen Zuständen, mit dem Leben im niederen und gemeinen. Sie kam nicht zu dem Volke herab, das noch im Tiefsten schmachtet. Sie sprach zuletzt nur zu sehr allein zu den Edelsten, zu den vornehmsten Geistern. Nur die geistigste

Bildung fand noch den Weg zu ihr. Sie nahm einen gelehrten Charakter an. Und aus der Stille mußte der Geist zurückkehren zu dem Lärm des Marktes. Ideale wollen nicht nur ersonnen, sondern auch verwirklicht werden. Die innere Freiheit, welche der deutsche Träumer sich errungen, verlangte gebieterisch auch nach der äußeren Freiheit. Der Geist mußte in den Dunst der Wirklichkeiten wieder hinabsteigen, in die Kämpfe des Tages, in die nächsten Lebensinteressen, in den Streit der Parteien, der Stände, der Nationen. Da verlor er manches von seinem reinen Idealismus, aber die Kultur machte dafür Fortschritte nach anderer Richtung hin. Und zuletzt konnte von dem großen Gewinn jener Bildung doch nur wenig verlustig gehen. Es ist ein unvergängliches Kapitel, das der Zukunft immer zu gute kommt.

Klopstock. Lessing. Wieland.

1748 erschienen die drei ersten Gesänge des Klopstock'schen „Messias". Über all dem Gestrüpp und Unterholz, das bisher im deutschen Dichterwalde gewachsen, stieg der erste Baum machtvoll empor. Ein großer Dichter war erstanden, der den Höhepunkt der künstlerischen Entwickelung, nicht nur der deutschen, sondern der europäischen Poesie dieser Zeit eine geraume Weile hindurch bezeichnet, der elementar ursprünglichste Poet bis zu den Tagen, da die Männer des letzten Jahrhundertviertels erschienen. Ein Dichter, bei dem alles frisch und neu erscheint, unmittelbar aus dem Vollen geschöpft, — eine starke Persönlichkeit, eine vollständige Eigenart.

Friedrich Gottlieb Klopstock (geb. zu Quedlinburg am 2. Juli 1724, gest. zu Hamburg am 14. März 1803) entstammt jener streng christlich-religiösen, puritanisch-pietistischen Bürgerwelt, aus der auch die Richardson und Rousseau hervorgingen. Wir haben sie bereits als das eigentliche Neuland der Kultur kennen gelernt. Hier walteten der Ernst, die Tüchtigkeit, der Idealismus und eine ungebrochene Kraft, die allein im stande sind, wieder Positives zu schaffen, über den Trümmern einer Vergangenheit eine neue zu bauen. Es war kein starres Haften am Alten, kein Zurückgebliebensein, wenn diese Kreise der aristokratisch-höfischen Aufklärungslitteratur feindlich gegenüberstanden, sondern das Bewußtsein von dem Unfertigen, Halben und Ungenügenden, das ihr anhaftete. Es wehte für sie noch zu viel Fäulnisluft in ihr, und sie war noch allzu durchsättigt von den Miasmen der Zersetzung. Sie hatte das Alte gründlich noch nicht überwunden und rat- und hilflos stand sie zwischen Vergangenheit und Zukunft. Sie brachte daher auch nur eine Kunst der Ratlosigkeit und des bloßen Skepticismus zu stande: eine Kunst des Witzes und der Verspottung, der Verstandes-



Fr. G. Klopstock
im 71. Lebensjahre. Schwarzkunstblatt von J. G. Huck nach dem Gemälde von Anton Hickel 1798.

rederei und des ethischen Materialismus. In der bürgerlichen Welt ahnte man, was darüber hinausführen mußte, ahnte die neuen Götter, die neuen Ideale und den neuen Glauben, vor denen die Litteratur der Auflösung und der Zerstörung eben nicht mehr bestehen konnte. Die deutsche Litteratur dieser Zeit erwächst mit allen Wurzeln aus dem jungfräulichen Boden dieser bürgerlichen Welt. Hier giebt es keine aristokratisch-höfische, wie in England und Frankreich. Ihr lächelt keines Medicäers Güte. Sie genießt keine Hof- und Fürstengunst. Es ist auch darum alles aufbauende Arbeit, was ihre Männer unternehmen, — deren Blick ist immer nach vorwärts, auf das Positive gerichtet, sie wollen wesentlich zusammenfassen, nicht zerstören und auflösen, und so nimmt die ganze Entwickelung einen raschen, stürmischen Gang; sie vollzieht sich in großer Klarheit und gerät auf keine Um- und Irrwege.

In Klopstock verkörpert sich dieses Bürgertum gleich in neuer Gestalt. All das Demütig-Unterwürfige, das Ängstliche und Zaghafte, kurz das Bedientische, das dem älteren Gellert'schen Geiste noch als Erbteil des langen Drucks anhaftete, und auch das Enge, Kleine, Pedantische des früheren Geschlechts ist abgefallen. Ein Mann von höchstem Selbstbewußtsein und Selbstvertrauen, eine stolze, auf ihr Ich pochende Herrennatur tritt auf die Bühne. Man fühlt, es ist das Bürgertum, das seine Freiheit nicht als gnädiges Geschenk aus der Hand des aufgeklärten Despotismus entgegennehmen wird, sondern durch eigene Kraft sich erringt, als sein Recht erkämpft und ertrotzt. Mit sicherem Blick findet sich der Dichter früh zu dem ihm wahlverwandtesten Geist hin, zu dem echtesten germanischen Herrenmenschen, dem stolzesten und ungebrochensten Charakter der letzten Entwickelungsperiode, zu Milton hin. Das demokratische Christentum des Puritanismus hat heimlich fortgelebt und erwacht in neuer Kraft. Bei Richardson und bei Klopstock. Und in neuen Formen erscheint es dann bald darauf bei Rousseau. Der republikanische Bürgerstolz Klopstocks antwortet einzig richtig auf die Geringschätzung, mit der Friedrich der Große auf die deutsche Litteratur und Kultur herabblickte: eine Ode zu dessen Ruhm gedichtet, verwandelt sich in eine Ode auf Kaiser Heinrich I. Er kommt sonst in seinem Leben immer wieder zum Durchbruch, und der Fünfundsechzigjährige gerät beim Ausbruche der französischen Revolution in leidenschaftliche Begeisterung. Und auch das teilt Klopstock mit Milton: den echten, künstlerischen Sinn für die Erhabenheiten und Schönheiten der Natur, des Lebens und des Menschen, die Abneigung gegen alles Kopfhängerisch-Pietistische, Mißmutige und Vernörgelte. Als er, von Bodmer eingeladen, unter den wehleidig-frommen Zürichern hauste (Juli 1750 bis Februar 1751), da erschraken diese braven in Demut und Zittern hinlebenden Christen über solchen „Messiassänger“, der so gar nicht ihrem bleichwangigen Ideal entsprach und wenig von ihrem Beten und Predigen

wissen mochte: vielmehr ein gesunder Turner, Kraft- und Sportsmensch war und die Gesellschaft von hübschen Mädchen, Küsse von frischem Munde und eine gute Flasche Wein mehr als alle ihre ästhetischen und religiösen Kaffeegespräche schätzte.

All der Idealismus, die Begeisterung, das Jungfrische und Gläubig-Hoffnungsvolle, Zukunftsfrohe, das in der bürgerlichen Welt lebte und sich hier zu einem starken und tiefen Gefühlsleben zusammengeschlossen hatte, — wirkte in der Seele Klopstocks. Damit stand er an dem Urquell, aus dem die neue Dichtung ihre besten Kräfte schöpfte. Dieses Gefühlstrunkene ist der bürgerlichen Kultur aller europäischen Länder, wo sie im Aufgehen war, gemeinsam. In England kam es zuerst völlig in dem Richardson'schen Roman zum Durchbruch, und fast zur selben Zeit in Deutschland in der Klopstock'schen Poesie. Und hier noch elementarer, reiner und reicher künstlerisch. Dort in einem Roman, hier in der Lyrik, in der dichterischen Gattung, welche gerade wie keine andere fähig war, die Gefühle zu gestalten und ihnen unmittelbaren Ausdruck zu verleihen. Solche Erscheinungen sind nicht bedeutungslos. Sie verraten, wie scharf die deutsche Dichtung auf das rein Künstlerische zielte, auf jene höchsten ästhetischen Stimmungen der ruhevollen Seligkeit, der durch keine engen persönlichen Interessen getrübten Weltbetrachtung und des Schaffens gleich der Natur, der gleichen liebevollen Betrachtung aller Dinge und Erscheinungen. Sie verraten dieses Bestreben und sie kräftigen es. Der bürgerliche Geist in England drängte zum Roman hin, zu einem Kunstwerk, das leichter all das Tendenziöse, das Belehrende und Moralische, das Außerkünstlerische in sich verarbeiten und dem Praktisch-Nützlichen in den politischen Kämpfen des Tages, der Parteien und Interessen dienen konnte. Die Klopstock'sche Lyrik erwächst aus der lebendigen Empfindung des Ewigen, des Rein- und Allgemein-Menschlichen, das in diesen Kämpfen in zeitlich vorübergehender Gestalt nur erscheint. Der Geist haftet daher nicht an der Betrachtung einer bürgerlichen Wohnstube, des zeitgenössischen Familien- und Wirtshauslebens, weiß nichts von schurkischen, adeligen Verführern, rohen Hausvätern und edlen, tapferen Vorkämpferinnen der bürgerlichen Tugend: er verkörpert rein die Ideale und die Gefühle, aus denen die große bürgerliche Erhebung hervorging, den gesteigerten, religiösen Ernst, der eben in dem Kampfe gegen die starren, kirchlichen Dogmen, gegen das veräußerlichte Christentum sich offenbarte, die strenge Sittlichkeit und Keuschheit, welche die moralische Bewegung des Jahrhunderts weckten, die nationalen und patriotischen Gefühle und Stimmungen, die schwärmerisch-ekstatischen Liebes- und Freundschaftsempfindungen, so innig verwachsen mit dem ganzen Humanitätskultus der Zeit, den neuen Bestrebungen der aufklärerischen und freidenkerischen Freimaurer, wie den Freiheits-, Gleichheits- und Brüderlichkeitsidealen der politischen und sozialen Revolutionäre. Kurz

eben all das Jugendliche, Begeisterte, Gläubige und Zukunftsfrohe des Jahrhundertsgeistes. Indem er aber so unmittelbar die Gefühle selbst und den wirkenden Geist ins Auge faßte, fand er auch die unmittelbarste und geistigste, die reinste, künstlerische Form, — die lyrische, welche dem Wesen der neuen Kunst am vollkommensten entsprach. Allerdings stößt die Klopstock'sche Kunst auf Grenzen. Sie wirft sich mit einer schroffen Einseitigkeit auf die Gestaltung des Gefühlslebens. Sie wird von diesem durchaus beherrscht. Keine andere Lust kennt sie, als das wilde, unruhige Stürmen und Drängen eines echten Jünglingsherzens zum Ausdruck zu bringen. Sie versenkt sich so ganz in das Innere der Seele, daß sie allzu wenig Aufmerksamkeit der Außenwelt zuwendet. Es fehlt ihr der Sinn des englischen Romanes für die Realitäten des Lebens und der Wirklichkeit. Sie kann nicht aus sich herausgehen, sondern erblickt die Welt ganz durch die Gläser ihres Ichs, ihrer schwärmerisch-überschwänglichen Gefühlsseligkeiten. Der jugendliche Geist verfügt noch über wenig Erfahrungen und bevölkert daher die Erde mit seinen Gefühls- und Traumgestalten. Er besitzt keinen Sinn für Handlungen und Vorgänge, noch für Charaktere. Alles Epische und Dramatische steht ihm fern. Und dieser Mangel an Erfahrungen und Erkenntnissen zieht noch andere Folgen nach sich. So viel Klopstock im Herzen trägt, so wenig trägt er im Kopf. Er ist eben keine bedeutende Intelligenz, kein großer Verstandesmensch, kein Denker und Grübler, der sich ernsthafter mit den großen Problemen des menschlichen Daseins beschäftigt hat. Darin unterscheidet er sich von seinem großen Meister und Führer Milton.

Um dieser Einseitigkeit willen mußte ihm das große Hauptwerk seines Lebens, die 1773 zu Ende geführte „Messiade", unter der Hand zerfließen. Er hatte damit ein Werk unternommen, dem seine Kunst nicht gewachsen war. Er besaß nicht den großen kritischen Sinn der poetischen ersten Genien, die Selbsterkenntnis von dem Wesen und Maß der eigenen Begabung. Denn die Nichttäuschung darüber gehört zu den grundlegenden Bedingungen der künstlerischen Meisterschaft. Bei seinem Mangel an Objektivität, an Sinn für die Erscheinungen und Ereignisse der Außenwelt, für alle Realitäten des Lebens schrieb er kein realistisches Epos, wie das Homerische; zudem stand er mit zu ausgeprägt religiöser Scheu und Ehrfurcht vor seinem Stoffe, als daß er es wagen konnte, ihn in echte Wirklichkeitsgestalten einzukleiden. Vor seinem Geiste verschwamm alles in seraphischem Duft. Er sah weder Zeit noch Ort, weder Handlungen noch Menschen. Er starrte in das ewig Unfaßbare und Ungestaltbare. Er wußte auch das größte Problem aller Dichtung, das Problem von der Erlösung der Menschheit bei seiner allem Grüblerischen abgeneigten Natur überhaupt nicht als Problem zu fassen. Er bringt nicht, wie Äschylos, Dante, Milton, Shakespeare, Goethe, das Ringen des menschlichen Geistes, der menschlichen

Vernunft in künstlerische Gestaltung. So fehlt es ihm an äußerlichem wie an innerlichem Stoff und Inhalt, und es geht ihm das Material zu einem größeren Aufbau ab. Rein empfindend und teilnehmend, durch und durch subjektiv, bald weinend und klagend, bald jubelnd und aufjauchzend steht er seinem Stoff gegenüber, aber vergebens sucht er ein lyrisches Gedicht über dem Leisten eines zwanzig Gesänge langen Epos auszuspannen.





HALLE,
bey Carl Herrmann Hemmerde.
1749.

Titelblatt der ersten Separat-Ausgabe der ersten drei Gesänge von Klopstocks „Messias".

Man muß Klopstock in der Lyrik aufsuchen. Wie ein Sturm weht sein Geist über all das Flache und Platte, das kleinlich Nützliche und Alltägliche, Verständliche, das Tändelnde und Nette der bisherigen deutschen Poesie dahin. Er beseelt die Kunst mit seinen starken Gefühlen, seinem Sinn für das Erhabene, Pathetische, Kraftvoll-Stolze und Feurige, mit seinen jugendlichen Überschwänglichkeiten, Sentimentalitäten und Thränenseligkeiten. Er hat das echte Schwungvolle, dem die Ode und die Hymne entspringen. Man darf von ihm keine naiven schlicht inniglichen Kirchenlieder erwarten, sein Gott ist vielmehr der der hebräischen Psalmen, ein gewaltiger Gott, groß und erhaben die Natur, in der er sich offenbart, und wenn Klopstock vom Würmlein spricht, so wird auch dies durch ihn zu einem gar erhabenen Wesen. Das ist gewiß, der Dichter bläst immer die Posaune, und einfach kann er nicht reden. Die irdische Liebe wird bei ihm wie bei Dante zu einem Stück himmlischer Liebe. Aus echtem Jünglingsempfinden heraus erblickt er in seinem Fanny und Cidli seraphische, über die Wirklichkeit erhabene Wesen. Das ist nicht die feinere wahrere Erotik Goethe's, aber welche Feier, welchen Glanz hat er über dieses Gefühl ergossen und wie sehr hat er dadurch die idealen Empfindungen seines Volkes gekräftigt. Und wie sehr hob er, der Selbstbewußte, Stolze, durch seine vaterländischen Oden das Selbstbewußtsein der Nation, das Selbstbewußtsein der deutschen

Kunst, ohne welches eine reiche Schöpfungsfülle nicht gedacht werden kann. Er ist in jedem, was er schafft, ein kultureller Poet, Schöpfer und Bahnbrecher der neuen deutschen Kultur, der mehr als ein geistiges Roßbach geschlagen hat. Er hat den sicheren Instinkt für eine national-volkstümliche deutsche Kunst, für eine deutsche Rassenpoesie und hält mit fester Hand das Steuer darauf hin. Allerdings kämpfte er den schweren Kampf eines ersten Pioniers, der mit der Axt durch den Urwald sich durchschlagen muß. Innerlich hat er das Wesen der Gelehrtenpoesie überwunden, aber in vielen Formen bleibt es dabei noch bestehen. Es war ein nationales und volkstümliches Empfinden, wenn er die Mythologie der Edda an die Stelle der antiken setzte und seine patriotisch-vaterländische Poesie in ein altdeutsches Kostüm kleidete, wenn er als Barde kam, als wiedererstandener Sänger der Vorzeit, indem er aus der mangelhaften Kenntnis der Zeit heraus das altkeltische Sängerordenswesen in die Urwälder Germaniens versetzte: aber diese nationale Poesie war erst noch eine patriotische, eine stoffliche, nicht eine künstlerisch-nationale Poesie. Es haften ihr wie der Macpherson'schen Ossiandichtung, mit der sie im engen Zusammenhang steht, die Eierschale des gelehrten und wissenschaftlichen Archaismus an. So sucht er auch nach der neuen Form, ohne sie vollkommen zu finden. Und dabei ist er ein so großer und echter Poet, daß er sie innerlich schon besitzt und nur äußerlich nicht in die rechten Formen bringen kann. Das rein musikalische Element gelangt, dem Charakter des vorherrschend Gefühlvollen entsprechend, zum völligen Sieg. Während in der Dichtersprache der Renaissance das Malerische und Plastische vorherrschte und das Musikalische nur etwas allgemein Sinnlich-Schönes, Wohlgefälliges bedeutet, verschmilzt es jetzt aufs innigste mit der jeweiligen Empfindung. In jedem Klopstock'schen Gedicht nimmt es einen anderen Duft und Ton an, und immer neuer, reizvoller und charakteristischer schlägt der melodische Klang der Worte und der Rhythmen, der manchmal den Vergleich mit Goethe nicht zu scheuen braucht, an unser Ohr. Dennoch steht Klopstock dem musikalischsten Elemente der Verssprache, dem Reim feindlich gegenüber, wenn man das Wort im engen Sinn der herschenden Poetik nimmt. Denn noch hat er nicht ganz den Geist der gelehrten Renaissance des 17. Jahrhunderts überwunden. Er giebt sogar den streng antikisierenden Formen neuen Aufschwung, und wie er sein Epos in Hexametern schreibt, so greift er für seine Lyrik zu den griechischen und römischen Odenmaßen. Das kam aus der Schulstube und aus der Gymnasienluft, die unsere Poesie noch bis heute nicht völlig los ward. Aber dabei bleibt das wahrhaft groß-künstlerische Formalgenie des Dichters bestehen. Von ihm lernte die deutsche Kunst den Zauber des Rhythmischen, und ein neuer großer Schritt war es, als Klopstock hinausdringend über die antiken Schablonen rein auf dem Rhythmischen „freie Verse" aufbaute, die Goethe dann später in seinem „Prometheus", „Grenzen der Menschheit" 2c. vervollkommnete.

Noch kämpft er mit einer ungemeisterten Sprache. Und vieles ist bei ihm noch ungelenk, steif, verworren und dunkel. Die Satzglieder liegen durcheinander, und schwerfällig schleppt sich der Satz mit allerhand Einschachtelungen von Vers zu Vers. Um so höher ist seine Kraft zu schätzen, welche trotz der entgegenstehenden Hindernisse bereits so Bedeutendes schuf.

Von den unmittelbaren Nachahmern, die sklavisch ihm folgten, ist natürlich nicht viel zu sagen. Ebensowenig von den Dichtern seraphischer biblischer Epen, wie von den „Barden", welche, wie Karl Fr. Kretschmann (1738—1809) und der österreichische Jesuit Michael Denis (1729 bis 1800), den modisch gewordenen altnordischen Mummenschanz mitmachend, deutschtümelnd-archaistische Oden sangen oder vielmehr brüllten. Keiner der Altersgenossen, der nicht der Gewalt Klopstocks sich gebeugt hätte. Viele, wie Uz, verließen die Bahnen, die sie bisher gegangen und schlossen sich seiner Führung an. Die antikisierenden Versmaße wurden die herrschende Mode, aber keiner besaß die schwungvolle Seele Klopstocks, sie mit großem und echtem Odeninhalt anzufüllen. Und vergebens suchte Karl Wilh. Ramler diesen Mangel durch peinlich sauberen Formalismus, durch äußere Korrektheit und Feile des Verses zu ersetzen. Als eigenartige Erscheinung behauptet sich immerhin neben Klopstock der Züricher Salomon Geßner (1730—1788). Er teilt mit diesem als Zeitgenosse die schwärmerische Sentimentalität und Gefühlszerflossenheit, aber diese tritt in seinen Prosa-Idyllen, den letzten Ausläufern der Schäferpoesie der Renaissancezeit und verwandt mit der Natur- und Landschaftspoesie Thomsons und Ewalds von Kleist, weit einseitiger und beherrschender auf als bei dem so weit vielseitigeren Klopstock.

Erst mit Gotthold Ephraim Lessing, geboren am 22. Januar 1729 als Sohn eines Kamenzer Pfarrers und gestorben am 15. Februar 1781 zu Braunschweig, tritt die deutsche Litteratur völlig in das eigentliche Ideenleben des achtzehnten Jahrhunderts hinein. Die bürgerliche Kultur, wie sie sich in Klopstock verkörpert, weist noch in die Vergangenheit zurück. Noch einmal scheint die letzte große Periode der Kraftentwickelung des deutschen Geistes, das Zeitalter Luthers wieder aufzuleben. Die jammervollen Zeiten des allgemeinen Niederganges, welche dazwischen liegen, sind wie vergessen, und all der Staub und Moder, der so bald auf die junge Blüte des Protestantismus gefallen war, wirbelte fort. Der deutsche Geist, so müde, so greis und welk seit dem Erlöschen der ersten reformatorischen Begeisterung, hat ein Verjüngungsband gewonnen, und er erinnert sich wieder der Zeit, da er zum letztenmale Jünglingsträume träumte. Das Protestantisch-Christliche und Religiös-Feurige, das Große, Kraftvolle und Idealische in der Klopstock'schen Poesie, das Ichstolze, das National-Volkstümliche und das Deutschstolze verrät denselben Geist, der einst in den Tagen Luthers die deutsche Kultur bewegte. Vor allem kam es darauf

an, daß sich diese wieder einmal jung fühlte. Und da knüpfte sie zunächst unmittelbar an die Reformation wieder an, weckte ihre Stimmungen und vergaß, was hinterher kam, löschte die Zeit, die ihr so gut wie gar keinen Gewinn gebracht hatte, aus. Dann erst setzt die Neuentwickelung an.

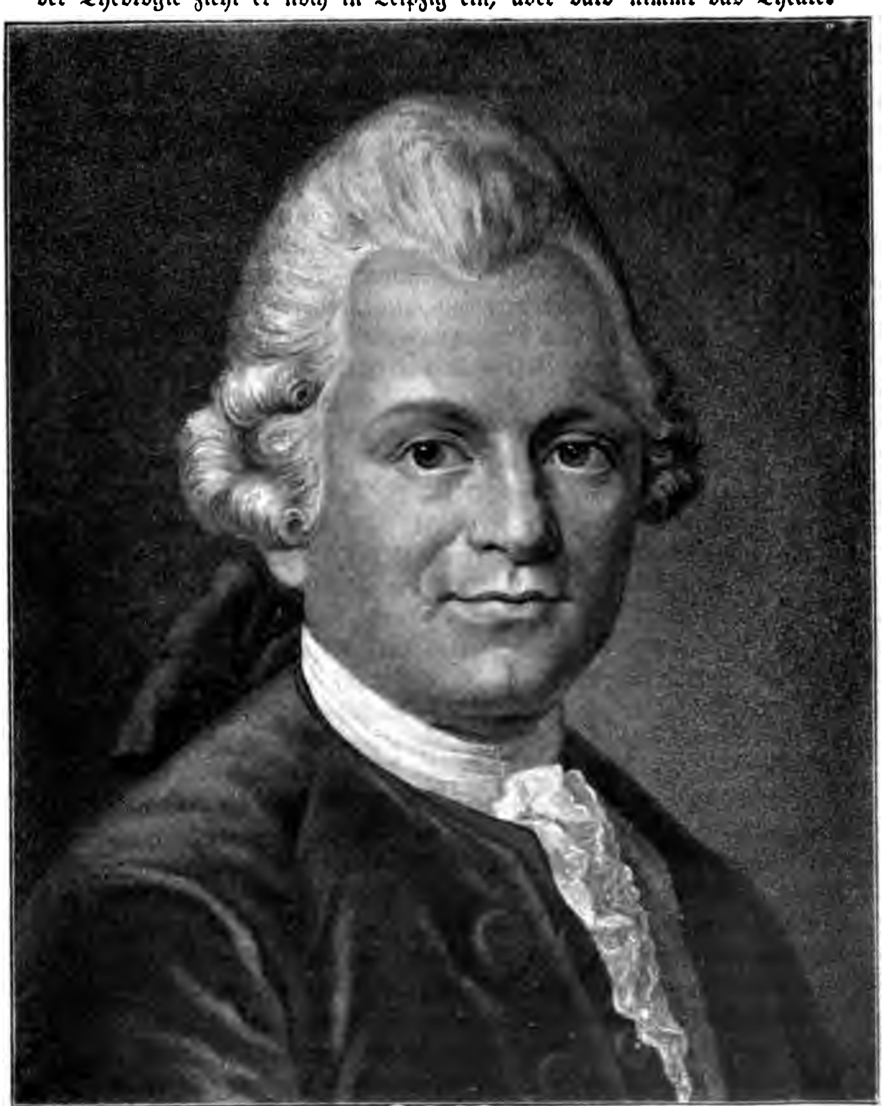


Lessing.
Nach einem Gemälde von J. H. Tischbein dem Älteren, vom Jahre 1760.

Dort, wo Luther die Hand hatte sinken lassen, beginnt die Arbeit der neuen Zeit, den Grenzstein, den dieser gesetzt, hebt sie aus dem Boden und erobert neues Land.

Klopstock lebte noch in dem Dunstkreis der vorwiegend christlich-religiösen Bildung der Luther'schen Kulturperiode, Lessing wurzelt mit allen Fasern in jener rein weltlichen Bildung, die mit äußerster Entschieden-

heit erst das achtzehnte Jahrhundert heraufführte. Als junger Student der Theologie zieht er noch in Leipzig ein, aber bald nimmt das Theater



G. E. Lessing
im 42. Lebensjahre nach dem Gemälde von Anton Graff.

der Neuberin sein Interesse ganz anders in Anspruch als alle Kirchen und Predigten, und als einer der ersten kämpft er für eine Bühne, welche an Stelle der Kanzel treten und deren alte Erziehungsaufgaben über-

nehmen soll. Von der Religion und der Theologie nahm Luther seinen Ausgang, Lessing kommt von der Kunst und der Kunstkritik her. Aber auf verschiedenen Wegen suchte der Geist der Menschheit und des deutschen Volkes doch nur dasselbe Ziel. Wie in Luther, so kommt auch in Lessing der unbestochen-unbestechliche Wahrheitsdrang, der rastlose Forschergeist zum Ausdruck; der feste Wille, keiner bloßen Autorität sich zu beugen, und das tiefste Gefühl der Selbstverantwortlichkeit. Das Ich stellt sich der ganzen Welt entgegen und unterzieht diese einer unerschrockenen Kritik. Die Ausübung der Kritik aber, der Kampf und der Streit selber bereitet die höchste Lust. Und da ist es gleichgiltig, ob sich dieses Streben auf die Erforschung religiöser oder ästhetischer Wahrheiten richtet. Das Streben selber ist das große Befreiende, das Ziel dort und hier dasselbe: die innere Erlösung des Geistes, der kühn und selbstvertrauend sich selbst zum Herrscher und Gesetzgeber aufwirft. Beseelt von diesem Geiste, führt Lessing die deutsche Kultur um einen Schritt über die Luthers hinaus. Die Autorität aller Autoritäten ist ihm nicht mehr die Bibel, vor welcher die Kritik Luthers jäh verstummte, Lessing greift weiter und stellt als echtes Kind seines Jahrhunderts den menschlichen Verstand als die letzte und höchste Instanz hin. Wenn Klopstock als ewig begeisterter Jüngling mit schwärmerischen Worten in seiner Nation das Gefühl ihrer Kraft und ihres Wertes geweckt hatte, so gab Lessing dem deutschen Volk die Fähigkeit, seine neugewonnene geistige Bedeutung klar zu erkennen und deutlich deren Ursachen zu begreifen. Und erst aus dieser klaren Erkenntnis heraus gewinnt unsere Litteratur und Kultur die Kraft, sich völlig auf eigene Füße zu stellen und den jahrhundertalten Geist der bloßen Nachahmung entschieden zu überwinden. Lessing hat die Bildung der zeitgenössischen Franzosen in sich aufgenommen und er steht Schulter an Schulter mit den Encyklopädisten, aber es ist nichts Fremdes mehr und nur Angeeignetes bei ihm, alles vielmehr aufs innigste und wesentlichste mit ihm verschmolzen und zu einer Originalpersönlichkeit zusammengegangen. Er haucht den Ideen der Aufklärung seinen eigenen Geist ein, und die deutsche Aufklärungsbildung darf es wagen, nun, da sie ganz innerlich geworden, die leeren, äußeren Formen der Franzosenvergötterung und -Nachäffung, an denen noch ein Friedrich der Große mit ganzer Seele hing, endgiltig beiseite zu werfen.

Wie der Sänger des „Messias“ im Gefühle aufgeht, ebenso wird der Dichter des „Nathan“ vom Verstande beherrscht. In ihm empfing Deutschland seinen größten Schriftstellerpoeten. Da verspürt man nichts von der Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit Klopstocks, und er selber hat es ja bekannt, daß er mit Pumpen und Röhren hat arbeiten müssen. Die Kritik war die Hebamme seiner Poesie, — und von der Kritik nahm bei ihm alles seinen Ausgang, und alles endete in ihr. Aber gerade, daß er sie zur unumschränkten Herrscherin erhob und ihr Recht in jeder Weise

ausnutzte, machte ihn zu einem der ersten und gewaltigsten Befreier unseres Geisteslebens. Er lehrte sein Volk die Notwendigkeit der Kritik aufs innerlichste begreifen und stellte ihm die Kunst der Kritik in ihrer edelsten, höchsten und vollkommensten Form dar. Die Lessing'sche Kritik steht nicht, wie vielfach die Voltaire'sche, im Dienst der persönlichen Eitelkeit und rückt gefallsüchtig nur die Überlegenheit des Kritikers in ein helles Licht. Sie hascht nicht nach dem Witz um des Witzes willen. Sie wird nicht vom Neid und der Eifersucht oder von der Rachsucht getrieben. Ein großartiger und tiefer Ernst liegt ihrem Wesen zu Grunde. Sie glaubt an sich selbst und ist erfüllt von dem Bewußtsein ihres Wertes. Sie geht durchaus auf das Sachliche und verachtet das Persönliche. Sie sucht aufs inbrünstigste die Wahrheit und nach einem letzten und unumstößlichsten Halt. Sie verhehlt sich keinen Einwand, der gemacht werden kann, und sucht ihn zu beseitigen nach bestem Wissen und Gewissen. Wie selten sonst trägt eine Lessing'sche Kritik den Stempel der vollkommensten Ehrlichkeit und der innerlichsten Wahrhaftigkeit an sich und darum auch den der höchsten Gründlichkeit und des reichsten Wissens. Auch aus ihr atmet uns eine vollkommene Jugend, Kraft und Gesundheit entgegen.



Lessings Frau Eva,
geb. Hahn verw. König, vermählt mit dem Dichter seit dem 8. Oktober 1776, bereits gestorben am 10. Januar 1778.
(Nach einem Ölgemälde im Besitz des Herrn Amtsrat Henneberg zu Wasserleben.

Mit Winckelmann zugleich legte Lessing den Grundstein einer ästhetischen Bildung des deutschen Volkes und lehrte dieses, sich über das Wesen und die Elemente des künstlerischen Empfindens klar zu werden. Gewiß liefen da noch mancherlei Irrtümer bei ihm unter, und so manche seiner Anschauungen,

so manche seiner Begründungen hält heute nicht mehr stand. Auch als Kunstrichter verleugnet er nicht, daß er das Kunstwerk eigentlich nicht unmittelbar zu genießen weiß und wesentlich mit dem Verstande sich seiner bemächtigen muß. Das Verständige steht ihm nahe, fern das Empfundene. Aber die deutsche Bildung drang doch an seiner Hand zum erstenmal tiefer in die Geheimnisse und in das wahre Sein der Kunst ein; man fängt an, ihre Lebensfähigkeit und ihren Lebenswert zu erkennen, sie um ihrer selber willen zu genießen und etwas mehr in ihr zu suchen als angenehme Belehrungen, moralische Weisheiten, religiöse Wahrheiten und sonst allerhand Nützlichkeiten. Lessing läßt klar erkennen, was bisher zumeist nur dunkel gefühlt wurde. Er giebt den Schaffenden, Beurteilenden und Empfangenden mannigfache wohlbegründete und feste Kunstgesetze und zeigt, wie der Geschmack geschult und gebildet werden kann. Eine eigentliche Wissenschaft von der Poesie, eine echte litterarische Kritik beginnt in Deutschland erst mit seinem Auftreten. Denn, was ihm vorherging, die Arbeit der Opitz, der Gottsched, Bodmer und Breitinger, der Alexander Gottlieb Baumgarten („Aesthetica". 1750—1758), war Pionierarbeit, unfertig, unausgereift, angelesenes Bücherwissen. Mit Lessing und Winckelmann erst beginnt eine originale Schöpferarbeit. In scharfen Rezensionen, in denen er über die Litteratur seiner Zeit strenges Gericht hielt, hatte sich jener für die beiden großen, ästhetisch-kritischen Arbeiten seines Lebens vorbereitet: „Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" (1766) und die „Hamburgische Dramaturgie" (1. Mai 1767 bis 19. April 1769). Dort scheidet er schärfer die zwei großen Künste voneinander, für die man bisher allzuviel Ähnlichkeiten angenommen hatte, so daß die Poeten in Versuchung kamen, malerische Wirkungen zu erstreben, während die Maler den Poeten ins Handwerk zu pfuschen suchten. Die Besonderheit und Verschiedenheit der technischen Mittel bedingt für beide Künste auch verschiedene Ziele und Aufgaben. Der bildende Künstler wirkt mit sichtbaren, mit natürlichen Zeichen im Raume, während der Dichter mit willkürlichen in der Zeit wirkt. Das Wesen von Malerei und Plastik beruht in der Schönheit, während die bildende Kunst, die Poesie nach Handlung strebt. Er gab damit kritisch der beschreibenden und malenden Naturpoesie, welche, wie wir gesehen, die Litteratur des 18. Jahrhunderts so stark beherrschte, den Todesstoß und den Poeten eine Fülle feinster technischer Winke.

Kritisch und schöpferisch thätig, befreite Lessing das deutsche Theater vom Geist der Ausländerei, und sein Name bedeutet einen neuen, großen und wichtigen Wendepunkt in der Geschichte unserer Bühne und unseres Kunstdramas. Gottsched hatte mit redlichem Willen dem Theater und der Litteratur, nachdem sie so lange völlig voneinander getrennte Wege gegangen, die Gemeinsamkeit der Interessen wieder nahe gebracht. Die Schauspielkunst sollte nicht länger nur dem rohen Volksgeschmack, dem

Plumpen und Gemeinen dienen, sondern der feineren und edleren Kunstbildung. Aber Gottsched hatte noch immer nur ein gelehrtes, nachahmendes Stuben- und Bücherdrama bieten können. Erst durch Lessing kommt das Schauspiel so weit, daß es an die Natur selber sich wendet und sie zum Vorbild nimmt, aus dem Leben, aus der Seele der Zeit und des Volkes heraus schafft und damit in origineller und nationaler Gestalt erscheint. Die Theaterreformbestrebungen Gottscheds und der Neuberin zogen weitere Kreise. In dem Ruf nach einem „Nationaltheater“ faßte man jetzt all die neuen Ideale zusammen: nicht länger sollte die Schauspielkunst, in Unruhe und Unsicherheit wandernd, von Ort zu Ort ziehen, sondern ein festes Heim erlangen und von einer feststehenden Bühne aus die Schöpfungen einer großen, nationalen Dichtung zu Gehör bringen; erhebend und erziehend, wie die Kirche und die Schule sollte dieses Theater auf Bildung und Gesittung des Volkes einwirken. Von Hamburg ging der erste Versuch aus, in solchem idealeren Geist eine stehende Bühne zu errichten. Wohl bestand diese nicht lange Zeit, aber genug war es schon, daß das Ideal einmal aufgestellt war und fruchtbar weiter wirken konnte. Die besten schauspielerischen Kräfte kamen da zusammen, unter ihnen Konrad Eckhof, der Vater der deutschen Schauspielkunst, der erste große Meister eines nationalen Stils bürgerlich-realistischer Färbung, der als Darsteller denselben Geist verkörperte, der auch in der Lessing'schen Poesie zu Hause ist. Lessing selber ward als Dramaturg angestellt, und aus der eingehend sorgfältigen Beurteilung der aufgeführten Dramen erwuchs das Musterwerk



Eckhof.
Nach dem Stich von J. Müller nach dem Gemälde von A. Graff.

unserer schönwissenschaftlichen Kritik, „die Hamburgische Dramaturgie“. In ihr zog der Meister mit allen seinen scharfen Waffen gegen die Herrschaft des französischen, klassicistischen Dramas zu Felde und vernichtete vollkommen das Ansehen, das bis dahin die Corneille und Voltaire genossen hatten. Aus der besseren Erkenntnis des Aristoteles und der griechischen Poesie wies er nach, daß die Franzosen mit all ihren Regeln und Gesetzen in das eigentliche Wesen der Aristotelischen Lehren durchaus nicht eingedrungen seien, und stritt ihnen den Ruhm ab, die antike Tragödie erneuert zu haben. Wohl klammerte sich Lessing noch ängstlich an die Autorität der Griechen, und seine ästhetische Kritik machte vor Aristoteles ebenso ehrfurchtsvoll Halt, wie einst Luthers theologische Kritik jedes Wort der Bibel für tabu angesehen.

Aber seine freie und kühne Auslegung machte dem Drama wieder Luft, und das äußere Form- und Regelwesen bedeutete ihm doch so wenig, so tief drang er der Kunst ins Herz hinein, daß er in dem Shakespeare'schen Schauspiele mehr vom echten Geist der Aristotelischen Poetik verspürte, als in der klassicistischen Tragödie der Franzosen. Die Kritik und der vornehmste Kunstverstand standen ihm bei seiner schöpferisch-dichterischen Thätigkeit zur Seite. Jede lyrische Ader war ihm freilich versagt und jeder unmittelbare Ausdruck der Empfindung. Aber auf dem Umwege des Verstandes und Witzes gelangt er zuweilen zu einem lakonisch-spartanischen, geistreich-zugespitzten Ausdruck besonders einer hochgespannten tragischen Erregung, der gerade durch seine Eiseskälte starke Wirkungen ausübte. Das Lessing'sche Drama steht auf dem Boden des bürgerlichen Alltagsrealismus und wird von dem gleichen Geist getragen, der den Roman in England und das Diderot'sche Familiendrama beseelte. Diese realistisch-prosaische Poesie hielt glücklich den Überschwenglichkeiten und Wolkenentrücktheiten der Klopstock'schen das Gegengewicht. Lessing sieht alles, was Klopstock nicht sieht: den Menschen der Wirklichkeit, der nächsten Umgebung, die sozialen Zustände der Zeit, die ganze Fülle der Formen und Anschauungen, in denen sich das zeitgenössische Leben bewegte. Wenn jener das Innenleben aufsucht, so richtet dieser sein Auge auf das Außenleben. Er beobachtet und studiert den Menschen seiner Zeit; er schaut ihn sich bewegen, schaffen und wirken. Die Handlung und der Vorgang, von denen Klopstock nichts weiß, haben für Lessing allerersten Wert und Bedeutung. Die Gestalten, die bei jenem in seraphischem Nebel zerfließen, scheiden sich hier in scharfen Umrissen ab und sind aus einer Fülle von Beobachtungen aufs geistreichste und klügste zusammengesetzt, daß das Mechanische fast überwunden erscheint. Man wird das überquillende innere Leben vermissen. Alles hat etwas Hageres, Trockenes und Dürres an sich, und jedes spitzt sich nur allzusehr zu einem Epigramm zu: Gefühl und Vorstellung, Gestalt und Charakter, Handlung und Komposition, und

schließlich jeder Satz. Aber welch große innere Einheitlichkeit steckt darin, wie sehr ist das alles wieder aus einem Guß. Und wenn uns Lessing als Poet nicht warm macht, so fesselt er doch immer durch seine überlegene, geistreiche Technik, die sich vielleicht am glänzendsten in der Kunst des dramatischen Aufbaues offenbart. Er kämpft in seinen sozialen und religiösen Tendenz-Dramen den Kampf des dritten Standes, der Aufklärung und der Duldung. In der „Miß Sara Sampson“ hat er sich noch nicht völlig zur Eigenart durchgerungen; deutlich schimmern die englischen Vorbilder, Richardson und Lillo, durch. Aber das Weinerlich-Sentimentale hat völlig die Oberhand gewonnen und steht weit mehr als bei Richardson um seiner selber willen da. Ganz anders rein und stark als dort das soziale gelangt in der „Minna von Barnhelm“ das nationale Element siegreich zum Durchbruch. Das gesteigerte Ich- und Selbstgefühl des deutschen Volkes findet schon einen viel froheren und freieren Ausdruck als bei Klopstock. Es braucht nicht mehr des Pathos, sondern ward natürlicher und selbstverständlicher. Die Charakteristik hält sich daher inniger an das Heimische, das National-Eigentümliche. Wir fühlen all diese Gestalten nah verwandt, als von unserem Fleisch und Blut, wir erkennen, daß sie selbständig und unmittelbar beobachtet worden sind von einem Poeten, der an dem Treiben und thätigen Wirken seines Volkes den lebendigsten Anteil nimmt, mitten im Leben seiner Nation und seiner Zeit selber arbeitend steht. Er mißt das deutsche Volk an den Fremden, vor allem an den Franzosen, und aus den frohen stolzen Siegesstimmungen der

Hamburgische Dramaturgie.



Erster Band.

Hamburg.
In Commission bey J. H. Cramer, in Bremen.

Titelblatt der ersten Ausgabe des ersten Bandes von Lessings Hamburgischer Dramaturgie (1767).

Roßbacher Schlacht und des siebenjährigen Krieges erwächst ihm ein Lustspiel, durchweht von einem freien kernigen Soldatenhauch, — er blickt aber auch auf die sozialen Innenzustände Deutschlands, und ein bitterer Zug legt sich um seinen Mund. Er schreibt seine herbste und grausamste Tragödie: „Emilia Galotti". Ein eigentlich politisches Bewußtsein geht dem Bürger noch ab, und seine Gegnerschaft gegen die Fürsten- und Aristokratenwelt läuft einstweilen noch wesentlich in einem Kampf um die Moral aus. Wieder ist, wie bei Richardson, die strenge unbeugsame Keuschheits-Moral und Tugend des Weibes das Kampfideal des dritten Standes; mit schneidender Schärfe kritisiert der Dichter die sittlichen Zustände an den Fürstenhöfen seiner Zeit. Er proklamiert mit seinem Werke einen neuen Fortschritt in der Bildung und Freiheit des deutschen Volkes. Zeigte dieses in der „Hamburgischen Dramaturgie" und in der „Minna von Barnhelm" seine Bedientenhaftigkeit gegen das Ausland überwunden und dessen Herrschaft gebrochen, so mahnt die „Emilia Galotti", die alte demütige Unterwürfigkeit den einheimischen Tyrannen gegenüber abzuwerfen. All deren Gewalt scheitert an dem festentschlossenen Sinn heroisch-spartanischer Naturen, wie deren Lessing selber eine besaß.

Seine letzten Lebensjahre füllt der große Kampf für die Fortentwickelung der ursprünglich protestantischen Ideen aus, des Rechtes der freien Kritik und des freien Forschens in allen religiösen Dingen. Den kirchlichen Orthodoxismus, vertreten durch den Hamburger Hauptpastor Goeze, trafen dabei seine wuchtigsten Hiebe. Seine Gedanken sind im allgemeinen die der Aufklärung überhaupt. Doch bekämpft er entschieden die Auswüchse, den platten Deismus, der künstlich eine moralische Religion sich herausdestillieren wollte und gar nichts von dem Gemütvollen, Poetischen und Symbolischen wußte, das in jeder Religion steckte, und wie er die Flachheiten der englischen Aufklärung nicht mitmachte, so auch nicht die Spöttereien der französischen. Fein und scharf trennte er Theologie und Religion voneinander. Dem Dogma geht bindende Kraft ab und an seine Stelle tritt die geschichtlich-kritische Forschung; denn höher als das Wort und der Buchstabe der Bibel steht die Vernunft, vor dem jene ihre Rechte auf Anerkennung zu erweisen hat. In den „Freimaurergesprächen" und in der „Erziehung des Menschengeschlechts" faßte er am Abende seines Lebens seine Weltanschauung und sittlichen Ideale zusammen, und verkörperte sie zugleich in seinem letzten großen Drama, im „Nathan dem Weisen": Gleicher Wert kommt den drei großen Religionen, Christentum, Judentum und Muhammedanismus, zu; mögen sie sich gegenseitig dulden und miteinander versöhnen. Nicht auf das Dogma, welches der Mensch bekennt, sondern auf sein sittlich gutes und tüchtiges Handeln kommt es an. Auch in dieser Dichtung läßt die Reflexion den Dichter nicht zur reinsten Gestaltung gelangen. Das Ästhetische gerät durch das Didaktische zu kurz. Die

Menschen haben noch etwas Gebundenes an sich, weder entwickeln sie sich, noch gelangen sie zu eigentlichem Thun. Ihre eigentliche Aufgabe besteht darin, nachzudenken und zu moralisieren. Im innersten Wesen sind sie noch eins mit den allegorischen Figuren der mittelalterlichen Moralitäten. Dennoch versteht es die Lessing'sche Kunst, scharfumrissene und mit einer reichen Fülle von Einzelzügen ausgestattete Charaktere von großer Lebendigkeit hinzustellen und die Komposition so geschickt aufzubauen, daß der Mangel an eigentlicher Handlung sich kaum bemerkbar macht. Formal tastete Lessing einen Schritt nach vorwärts und suchte aus der Prosa heraus wieder zum Verse zu gelangen. Nicht zurück zum Alexandriner, der sich endgiltig überlebt hatte. Der Blankvers, der Vers der altenglischen Dramatiker sollte noch einmal aufleben und in große Blüte kommen. Freilich, der Lessing'sche Blankvers ist noch hart und steif, und wie es bei aller Schriftstellerpoesie nicht anders sein kann, innerlich-prosaischer Natur, das Rhythmisch-Metrische äußerlich und mechanisch, gleichsam etwas an den Fingern Abgezähltes.



Illustration Chodowiecki's zu Lessings „Minna von Barnhelm“
für die deutsche Ausgabe des Berliner genealogischen Kalenders auf 1770.

So wies er noch mit seinem letzten Werk auf neue Entwickelungen hin. Reiner und mächtiger als irgend ein Franzose, Voltaire und Diderot an Ernst und Würde, an aufrichtiger Wahrheitsliebe und sittlicher Größe, an Schärfe und Klarheit des Geistes noch überholend, verkörpert er am genialsten die Verstandesbildung seines Jahrhunderts. Er gab dem deutschen Geist einen vollkommen festen Halt auf der Erde. Er lehrte ihn, die Nähe sehen und an die Wirklichkeit sich anklammern, Ideale nicht nur erträumen, sondern unermüdlich kämpfend ins Leben einzuführen. Eine durch und durch spartanische Natur, ein Thatenmensch. Um ihn, als den Ersten, scharten sich die deutschen Aufklärer, Freidenker, Deisten und Rationalisten, die ihr Hauptlager in Berlin aufgeschlagen hatten. Freilich, die Großheit und Wucht seines Wesens fehlte, und es kam das Platte, Seichte und Nüchterne, das Trocken-Staubige aller einseitigen Verständigkeitspflege vielfach zum Siege. So bei Lessings altem Mitarbeiter, dem Buchhändler,

Journalisten und Romanschriftsteller **Friedrich Nicolai** (1733—1811) und in den moralisierenden Dramen und Romanen **Joh. Jakob Engels** (1741—1802). Durch innige Freundschaft war mit ihm **Moses Mendelssohn** (gest. 1786) verbunden, der als Popularphilosoph in seinem Sinne der Duldung und Aufklärung schrieb; kein origineller Denker, aber ein gewandter und glatter Stilist.

Klopstock und Lessing hinterlassen den lebendigen Eindruck ausgeprägter Ichnaturen. Das Persönliche, Eigenartige und Selbständige herrscht vor. Das Fremde, von der Außenwelt Übernommene haben sie sich unterworfen und so innig mit sich verschmolzen, daß es vollkommen zu ihrem Eigentum ward. Ihr Ich formt und gestaltet es nach sich um, so daß alles einheitlich und organisch erwachsen, aus einem einzigen Urkeim hervorgegangen zu sein scheint. Beide sind starke Subjektivitäten, Charaktere, in deren Schaffen ein einheitlicher großer Zug steckt. Ihr Denken und Dichten, ihr Leben, Handeln und Thun stimmen miteinander überein. Ganz anders **Christoph Martin Wieland** (geb. am 5. September 1733 in der Nähe der schwäbischen Reichsstadt Bieberach und gestorben am 20. Januar 1813). Seine Kraft erwächst aus einem gerade Entgegengesetzten. Das Eklekticistische wiegt bei ihm vor. Eine weiblich-weichliche und passive Natur, die sich jedem Eindruck leicht hingiebt und von jedem Fremden rasch unterworfen wird. Er will nicht herrschen, sondern beherrscht sein. Liebenswürdig, umgänglich und höflich spricht er jedem nach dem Munde. Proteusartig schimmert er in den verschiedensten Farben und Formen. Zu einer Originalpersönlichkeit schließt es sich bei ihm nicht zusammen, und eine



Chr. M. Wieland.
Nach einem Gemälde von May gestochen von Bause 1782.

Ichgeigenart, ein Neues, Ursprüngliches hat er in die Litteratur nicht hineintragen können. Dafür hat er zu viel von einer Übersetzernatur an sich, ist er zu viel Anempfinder und Nachahmer. Ganz allmählich nur ringt sich reiner und klarer das Innerste, der eigentliche Kern seines Wesens, seine Ariostnatur ans Tageslicht.

Wenn Lessing fast einseitig das kalte, hart Verständige des Jahrhundertsgeistes und Klopstock ebenso einseitig das Gefühlvoll-Überschwängliche und Empfindsam-Zerflossene verkörpert, so hat Wieland allerdings das Einseitige dieser beiden überwunden. In ihm lebte ebenso die Empfindsamkeitsseele der Zeit, wie die Göttin der Vernunft ihren Thron bei ihm aufschlug. Dem Skepticismus, dem Spott und dem Witz huldigt er ebenso wie der sentimentalen Betrachtung der Dinge. Nur konnte er die Gegensätze nicht auflösen und in ein organisch-einheitliches Ganzes aufgehen lassen. Unruhig wirft er sich von einer Seite auf die andere, und bald bekennt er sich zu den Schwärmern, bald zu denen, die auf der Bank der Spötter sitzen.

Schon in der Knabenseele wogte es wirr durcheinander. Pietismus und Freigeisterei liefen durcheinander, bis die Klopstock'sche Dichtung für einige Zeit lang den Leichtempfänglichen völlig unterjochte. Bodmer, den der Sänger des „Messias" so arg enttäuscht hatte, glaubte nun, in Wieland den wahren Milton entdeckt zu haben. Aber den Scharfblick eines Lessing täuschte das seraphische Gebaren nicht, und er erkannte schon das in den Predigerkleidern steckende Weltkind. Fast unvermittelt erfolgte der Umschlag; nicht in allmählicherer Entwickelung, sondern überraschend und wie über Nacht. Und die Verwandlung war die vollkommenste von der Welt. Hatte Wieland vor nicht langem die strengste Sittenrichtermiene aufgesetzt und mit zelotischer Wut gegen die .... Unmoralitäten der brav philiströsen Anakreontiker vom Uz'schen Schlage geeifert, plötzlich war er der Frivolste, der Lüsternste und der Schlüpfrigste, und er wagte, was im ehrbar-bürgerlichen Deutschland noch keiner zu dieser Zeit gewagt hatte. Als Kanzleidirektor in Bieberach (1760—1769) hatte er in dem Grafen Stadion und in dem Hofrat de la Roche, dem Gemahl seiner ehemaligen Jugendgeliebten Sophie Gutermann, Männer von jener durchaus französischen Bildung kennen gelernt, wie sie in der aristokratischen Welt Deutschlands herrschte. Shaftesbury und Voltaire wurden eifrig studiert, und gar bald war der Freigeist, der Aufklärer fertig. Sein Ehrgeiz stand jetzt nach dem Beifall der vornehmen Kreise, der galanten Rokokodamen und -Herren, die sich vor allem amüsieren wollten und an pikanten, schlüpfrigen Histörchen, an Zötchen und sonstigen lustigen Dingen ihre größte Freude besaßen. Hatten diese bisher nur in französischen Büchern die gesuchte, witzige Unterhaltung gefunden, so sollten sie jetzt dasselbe in der eigenen Volkssprache genießen können. Aber ebensowenig wie den Seraphiker kann man auch den Wollüstling, den Spötter, den Boccaccio

und Faublas künstlerisch ganz ernst nehmen. Die Frivolität und alle wirkliche Sinnlichkeit stehen Wieland doch ziemlich fern, und er kommt auch da über das äußerlich Nachgemachte nicht hinaus. Den klopstockbegeisterten teutonischen Jünglingen des Göttinger Dichterbundes und all den anderen Entrüsteten gegenüber, welche die „epikureische Schweinheit“ des Sittenverderbens brandmarkten, wies der Dichter auf die Reinheit und bravbürgerliche Führung seines Privatlebens hin. Das war freilich ein Bekenntnis, sehr ehrenwert für den Menschen, aber wenig Vertrauen erweckend für den Künstler. Doch war es ehrlich und offen. Hätten die Göttinger den ästhetisch-psychologischen Scharfblick Lessings besessen, so brauchte ihnen nicht erst gesagt zu werden, wie wenig das Herz dieses Sittenverderbers wußte von dem, was die Feder niederschrieb. Der Wieland'sche Epikureismus war doch aus feinerem Stoffe gewebt, als daß er in den sexuellen Lüsternheiten der aristokratisch-höfischen Fäulnislitteratur Frankreichs sein Eigentlichstes hätte suchen können. Er ist wesentlich ästhetischer Natur. Wie Ariost, gehört auch Wieland zu den rein künstlerischen Geistern, zu den ichlosen, ganz der Außenwelt sich hingebenden Künstlern; nichts weniger als ein Thatenmensch wie Lessing, sondern gleich dem Italiener sieht er von seiner Loge aus bunte Bilder vorüberziehen, ein Zuschauer und Zuhörer, für den der Genuß des Schauens und Hörens alles umschließt. Er will sehen, nicht eingreifen, empfangen, nicht bestimmen, genießen, doch nicht auf der Bühne selber stehen. Mit Ariost nicht nur, sondern auch mit Klopstock teilt Wieland den Mangel an imponierender Intelligenz. Mit Problemen wollen sich alle drei nicht abquälen, mit vielem Grübeln und Denken. Wielands Kunst trägt einen rein sinnlichen Charakter, sinnlich nicht in moralischer, sondern in ästhetischer Deutung. Sie greift nicht tief in unser Empfinden hinein, sie eröffnet dem Geist keine weiten Ausblicke. Aber sie erschließt uns die Welt der Formen und Farben. Sie wendet sich vor allem an unsere Phantasie. Wir sehen etwas, wir hören etwas. Der bunte Teppich einer Handlung rollt sich vor uns auf, Histörchen reiht sich an Histörchen, Bild an Bild. Wir wollen und sollen unterhalten werden. Ein munterer und froher Fabulist, ein Erzähler und Epiker, der eben nichts als erzählen, Gestalten und Begebenheiten an unserem Auge vorüberjagen will, hat sich zu uns gesetzt. Solche Kunst geht eben nicht tief. Sie hat etwas Oberflächliches an sich. Sie zerstreut, aber sie sammelt nicht. In der That stecken in den Wieland'schen Romanen noch immer reiche Elemente des spätgriechischen Romanes. Sie verquicken sich mit denen des Voltaire'schen roman philosophique. Das Fabulieren und das Philosophieren, d. h. ein breites Salbadern und Schwätzen, laufen unvereinigt nebeneinander her. Man atmet auf, wenn der Dichter zu erzählen anfängt, man gähnt bei seinen philosophischen Erörterungen. Dieses und das äußerliche Nebeneinander-



Zeichnung von H. Ramberg zu den „Abderiten"
aus der großen Goeschen'schen Prachtausgabe von Wielands Werken 1796.

stehen der erzählenden und der reflektierenden Teile verrät, wie wenig
Wieland seiner wahren Natur nach zu den echten Tendenzpoeten gehört

Im „Agathon“ (1765) und in der „Musarion“ (1768) stellte er seine eigene geistige Entwickelung dar; der in seraphisch-ätherischen Empfindungen und mystisch-platonischen Idealen schwelgende Agathon erliegt der Verführung der schönen Danaë und kommt zu der Erkenntnis, daß es sich am weisesten leben läßt, wenn Ideal und Wirklichkeit einige glückliche Kompromisse miteinander schließen, wenn man sich das Leben durch überstrenge Forderungen nicht zu schwer macht und vergnügt genießt, was die Natur beut, und gern entbehrt, was das Schicksal uns versagt. Ähnlich lehrt die reizende Musarion einen jungen Athener, um dessen Seele ein Pythagoreer und ein Jünger der Stoa in die Haare geraten, die „Philosophie der Grazien“, die behagliche Abwechslung zwischen sinnlichen und geistigen Genüssen. Aber dem Dichter ist's um Philosophieren ernstlich gewiß nicht zu thun, gewiß nicht um eine tiefe, ideell große Erörterung der an und für sich so bedeutsamen Weltanschauungsfragen, die er aufwirft. Er ist von vornherein mit seinen Ergebnissen fertig und kämpft selber keineswegs den Kampf zwischen Wollust und Tugend, zwischen Frau Welt und Frau Ehre, den angeblich seine Helden kämpfen. Aufgewühlt hat dieser überhaupt seine Seele niemals. Die Kunst ist in dieser Periode eine rein sinnliche, eine phantasiefröhliche Fabulierlust, die nur ergötzen will, komische Scenen aneinanderreiht, kaleidoskopartig bunte Farben durcheinanderschüttelt und am leichten Fluß der poetischen Reden, an der bequemen und gefälligen Form von Prosa und Vers sich ergötzt. Das war am echtesten in dieser Poesie: der behagliche Epikureismus, die rein aufnehmende ästhetische Genußschwelgerei, die unbefangene Hingabe an die sinnlich schönen Erscheinungen der Außenwelt und den bunten Reiz komischer Begebenheiten. Noch aber steht Wieland in dieser Zeit allzusehr unter dem Einfluß der Franzosen. Er hat seine völlige Freiheit noch nicht gefunden. Das Schlüpfrische, Pikante ist bei ihm etwas aus Büchern Angelesenes, aber auch das Lehrhafte, Tendenziöse und Philosophisch-Reflektive der alten Voltaire-Pope'schen Verstandespoesie verträgt sich nicht mit seiner unterhaltungsfrohen, reinen Phantasiepoesie, die in der Fähigkeit elementar-künstlerischer Weltauffassung einen so großen Schritt über jene hinaus gethan hatte.

Auf seiner Höhe stand der Dichter erst, als dieses eigentlichste Element seiner Kunst, die naive, sinnliche Einbildungskraft, völlig klar zum Durchbruch kam und die Oberherrschaft erlangte. Der „Oberon“ ist unter diesen Schöpfungen die vornehmste. Ein wahrhaft neues Eigenartswerk reiner Phantasiekunst konnte allerdings aus dem Nachempfindungsgeist Wielands nicht erwachsen. Er vermochte Ariost nur zu erneuern und wiederaufzuwecken. Aber damit ward er auch für die neue deutsche Litteratur dasselbe, was Ariost einst nach den Tagen des Mittelalters gewesen war. Der Deutsche konnte bei ihm die Freude am reinen Formen- und Farbenspiel lernen, an den Gaukelgebilden der bloßen Einbildungskraft, an einem ausschließlich

ästhetisch-sinnlichen Genuß. Hatte Klopstock die Gefühle in Wallung gebracht, Lessing den Verstand zur Herrin erhoben, so verschafft Wieland der Phantasie ihr Recht. Er konnte nicht wie Klopstock erheben und begeistern, nicht wie Lessing nachdenklich stimmen, belehren und predigen. Bei jenem kam die deutsche Dichtung im Priestergewande und weit von der Erde fort in die Wolke und in den Himmel hinein, bei diesem erschien sie in kriegerischer Rüstung, um in die Kämpfe des Tages unmittelbar einzugreifen und in ernster Arbeit an den Sorgen und Nöten des Lebens wie an der Höherbildung der Menschheit teilzunehmen. Auch die Wieland'sche Poesie fühlt sich auf der Erde heimisch. Aber sie weiß nichts von einem Kampf, nichts von den Sorgen, welche in Staat und Gesellschaft, in der Familie und in der Brust des einzelnen umgehen. Sie schließt sich von der Welt der rauhen Wirklichkeit ab und will nichts von dem Geschrei der politischen und sozialen Parteien wissen; sie hat es mit denen zu thun, welche, der Not und der Arbeit entrückt, ein behagliches Feriendasein führen. Die Phantasie schweift daher über die nächste Umgebung hinweg, hängt sich nicht an die Beobachtung des zeitgenössischen und des heimischen Treibens, nicht an das, was ihr durch die eigenen Sinne unmittelbar zugeführt wird, sondern durchstreift luftig und frei die ganze Welt. Sie sucht den Menschen, der wie sie ein reines Genußleben führt und kaum etwas von der Notdurft des Leibes und Lebens weiß. Entlegene Zeiten, entlegene Länder sind immer die eigentliche Heimat dieses Phantasie- und Märchenmenschen. Wie in der Renaissancezeit die italienische Hof- und Luxuskunst durch Ariost unmittelbar in die Romantik überging, in die Kunst einer frei ausschweifenden, die Wirklichkeit geringschätzenden und umgestaltenden Poesie, so trieb auch durch



Wieland im Alter.
Nach einem Gemälde von Jagemann gestochen von Steinla.

Wieland die deutsche aristokratische Dichtung in das romantische Fahrwasser hinein. Das Lessing'sche Drama suchte das Moderne, das zeitlich und örtlich Gegenwärtige, das Nationale und das unmittelbarst Wirkliche, das Wieland'sche Epos das Vergangene und Ferne, das Ersonnene und Erlesene, das Fremde und Internationale. Jene Kunst strebte nach dem Originalen und Individuellen, nach dem Ursprünglichen, Selbstgeschauten und Selbsterlebten, nach einer festen Verknüpfung mit der Nation und nach möglichst lebendiger Realität; diese war nachempfindender Art und anschmiegsam, sie nahm weniger die Natur als große Meister zum Vorbild, sie hielt mehr an das Gelesene und Studierte als an das Selbstgeschaute und -Erlebte. Beide Richtungen werden wir in ihrer Fortentwickelung noch verfolgen müssen.

Im „Agathon", in der „Musarion" und in den „Abderiten", einer witzigen Verspottung der Kleinstädterei, hatte Wieland griechisches Kostüm angelegt. Er schilderte freilich die Griechen auch nicht echter als der französische Klassicismus alten und neuen Gepräges, Scudéry'scher, Racine'scher und Voltaire'scher Art sie geschildert hatte. Natürlich stand ihnen ihre Rokoko-Abstammung an die Stirn geschrieben, und das wurde auch nicht anders, als sich der Dichter auf der Höhe seines Könnens den mittelalterlichen Stoffen zuwandte, aus denen das ritterliche Unterhaltungsepos und dann Ariost und Bojardo geschöpft hatten. Der ganz ernst verlaufende „Geron der Adelige" und eben der „Oberon" (1780), die beiden vollendetsten Schöpfungen Wielands, entstammen diesen Quellen. Das Lüsterne, das Üppige und Frivole, das der platten Nachahmung der französischen Rokokopoesie entstammte, ist kennzeichnenderweise verschwunden. Die Wieland'sche Sinnlichkeit hat sich endlich selbst erkannt und sie wirft ab, was ihr innerlich fremd war. Sie ist nicht sexueller, sondern ästhetisch-geistiger Natur. Nun, da die Einbildungskraft und die Formenfreude völlig frei geworden sind, kann der Dichter sich ganz allein ihnen, ganz allein seinem eigensten Wesen überlassen und braucht zu fremder Hilfe und zu Angeeignetem und Angelesenem, zu den alten groberen und roheren Mitteln keine Zuflucht mehr zu nehmen. Wie die meisten Poeten, welche dem Standpunkt des l'art pour l'art sehr nahe stehen, wie zumeist die Atelier- und Luxuskünstler ist auch Wieland vor allem und in erster Reihe Formalist. Je weniger er innerlich zu geben hatte, desto mehr Sorgfalt und Liebe konnte er auf den Vers und den Ausdruck verwenden. Natürlich kommt er nicht mit den wuchtig-schwerfälligen Schritten Klopstocks, sondern er tänzelt in leichtem Menuettschritt elegant und zierlich einher. Der glatte Fluß seiner Rhythmen und die Anmut seiner Prosa, all das Leichtfaßliche, Gefällige und Einschmeichelnde seiner Form bedeutete für die Entwickelung unserer künstlerischen Sprache außerordentlich viel. Das Pedantisch-Steife, Hölzerne und Plumpe des alten Stils war damit endgiltig überwunden.

Sturm und Drang. Herder. Goethe's und Schillers Anfänge.

Gegen Ende der sechziger Jahre erscheint zuerst der Name Herders im Druck, und immer leuchtender tritt dieser Name in dem darauf folgenden Jahrzehnt hervor. Aus dem Kreis junger Poeten, der sich in Göttingen zusammengefunden, schlägt 1774 zündend ein erzählendes Gedicht „Leonore“ von Gottfried August Bürger an die Öffentlichkeit, und ein anderer Poetenkreis, der am Rhein daheim, lenkte schon ein Jahr vorher die Aufmerksamkeit des litterarischen Deutschland durch ein Drama „Göß von Berlichingen“ auf sich. Im Leonorenjahr erregt der Dichter dieses Göß noch ein weit gewaltigeres Aufsehen durch einen Roman „Die Leiden des jungen Werther“, und an großen Erregungen, zornigen Protesten von seiten der Alten, leidenschaftlichen, übermütig stolzen und selbstgewissen Deklamationen der Jungen fehlt es jetzt und in der nächsten Zeit nicht. Spektakelnd wie die Geister einer Walpurgisnacht fegen die Jugendgenossen Goethe's, die Lenz, Klinger, Wagner, über den Parnaß, aber noch wilder tobt, noch pathetischer geberdet sich ein Nachzügler, ein Allerjüngster, der in der Zeit von 1781 bis 1784 mit drei Dramen über die deutsche Bühne stürzt, welche sich „Die Räuber“, „Fiesko“, „Kabale und Liebe“ nennen. Diese anderthalb Jahrzehnte, etwa vom ersten Auftreten Herders bis zum ersten Auftreten Schillers, umschließt noch andere große Litteraturereignisse: von den Älteren giebt Klopstock seine „Oden“ (1771) und die Schlußgesänge des „Messias“ (1773) heraus, Lessing erscheint mit der „Emilia Galotti“, kämpft seine heißen theologischen Kämpfe aus, dichtet den „Nathan“ und legt sein Streiterhaupt zur Ruhe, der friedlich-epikureische Wieland aber bringt in der zweiten Hälfte dieses Zeitabschnitts seine goldensten Gaben: 1777 den „Geron“ und 1780 den „Oberon“. 1778 sind Bürgers „Gedichte“ und Herders „Volkslieder“ die großen künstlerischen Ereignisse, ein anderer, der in Göttingen zum „Hain“ gehörte, Johann Heinrich Voß, wirft 1781 seine Odyssee-Übersetzung und 1784 seine „Luise“ heraus, in Hamburg aber steht fast während dieser ganzen Zeit, von 1771 bis 1780, an der Spitze des dortigen Theaters Friedrich Ludwig Schroeder, der deutsche Garrick, der genialste Vertreter des Natur- und Wahrheitstiles in der deutschen Schauspielkunst.

Die Männer des älteren Geschlechts, die Klopstock, Lessing und Wieland, streuen ihre reifsten Früchte aus und haben den führenden Kreisen der Litteratur eben ihren Geschmack aufgedrängt, als schon Jüngere mit den revolutionären Erstlingen hervorbrechen und neue Götter und Gesetze verkünden, einen neuen Geschmack und eine neue Kunst, denen selbst Lessings Kunstverständnis nicht mehr gewachsen ist. Die deutliche Grenzlinie, die drüben in Frankreich zwischen den Provinzen Voltaire's und Diderots

einerseits und denen Rousseau's andererseits einherläuft, scheidet auch in Deutschland zwei Geistesgebiete voneinander. Die Jüngeren setzen nur das Werk der Älteren fort, aber sie erblicken schon, auf deren Schultern stehend, eine erweiterte Welt, lichtere Formen und neue Ziele. Ihr Auge blitzt hoffnungsfreudiger und zukunftsgewisser. Sie brauchten nicht ihre besten Kräfte an die unerquicklichere Arbeit des Niederreißens und Aufräumens zu setzen, sondern dürfen sich ganz und gar dem Werk des Aufbauens widmen. Ihre stärkste Waffe ist nicht die des Zweifels, sondern die des Glaubens, sie nähren in ihrem Busen nicht die kritischen Fähigkeiten, sondern die Kraft des Schöpfens und Gestaltens. Der kalte, trockene Verstandesmensch, den das Voltaire'sche Zeitalter als den vollkommensten Menschheitstypus hingestellt hatte, der Maschinenmensch der Encyklopädisten erscheint dem jungen Geschlecht als ein leichenhaft graues Wesen, von dem es sich angefröstelt fühlt. Und elementarer als irgendwo anders kommt in Deutschland das Jugendliche, Frische und Naturwüchsige, das Ideale, Begeisterte, rein Geistige und Künstlerische zum Durchbruch; man verspürt das sich Recken und Dehnen einer noch ganz unverbrauchten Volkskraft, man steht einer Nation gegenüber, die, von ihrer Vergangenheit abgeschnitten, von vorn wieder anfangen will, nicht unter einer allzu drückenden Autorität der Geschichte leidet, von ihren verfallenen Schlössern zur Zeit wenigstens keine rechte Erinnerung besitzt und daher alles ursprünglich, eigen und neu anschaut und anfängt. Kein anderes Volk faßt so rein und scharf das höchste Ideale ins Auge und ist so uneigennützig, so in Wahrheit freiheitlich, brüderlich und gleichheitlich gesinnt, wie das deutsche Volk damals. England und Frankreich gleichen schon dem Gereifteren, der den Kampf des Lebens durchgemacht und es gelernt hat, vor allem an seinen Nutzen zu denken, zu feilschen und zu handeln, der nicht allzuviel mehr hofft und froh ist, einen sicheren Port zu finden und die gröbsten Notdürfte des Lebens zu befriedigen; selbst in Rousseau wohnt so viel Mißmutiges, Verstimmtes und Müdes. In der deutschen Kultur aber herrscht durchaus das Jünglingshafte vor; der junge Schwärmer, der sein Ideal wie einen Falter glaubt erhaschen zu können, führt in diesen Jahrzehnten das Wort. Mit tausend Hoffnungen sticht er in das offene Meer hinaus; goldene Morgenlüfte umfluten ihn und mit glänzenden Augen starrt er in die Höhe, erwartungsvoll, ob nicht im nächsten Augenblick alles Glück über die Erde niederströmen wird.

Der puritanische Demokratismus Klopstocks und die Gleichheits- und Brüderlichkeitslehre Rousseau's haben in der deutschen Seele gezündet und die Geistesaristokratie, die ganze Jugend in die politische Opposition hineingetrieben. Der dritte Stand wird immer radikaler und erörtert die kühnsten liberalen Ideen. Die großen und kleinen Despoten, die tyrannischen Fürsten, die Minister- und Höflingsnaturen, die Beamten- und Schreiberseelen trifft

tiefster Haß und Verachtung. In allen Tonarten fallen Flüche und Verwünschungen auf sie nieder. Selbst die Grafen Stolberg möchten den Rhein der Tyrannen Blut trinken lassen. Dieser Demokratismus ist wie schon bei Klopstock vielfach mit einem starken und lebendigen Deutschgefühl verbunden. Der Deutsche hebt wieder sein Haupt empor und blickt den anderen Völkern selbstbewußt ins Angesicht. Je geringschätziger man von den Regierungen denkt, desto zuversichtlicher und hoffnungsvoller spricht man von den in der Volksseele schlummernden Kräften. Man spürt dem eigentlichsten und ursprünglichsten Wesen des Deutschtums nach und sucht es aus den Zuständen des alten Germanien und der mittelalterlichen Vergangenheit zu erkennen. Ehrfürchtig schaut man auf den Altvordern, der, wie man meinte, das echt deutsche Wesen am reinsten verkörperte, auf die Bauern und die ländlichen Verhältnisse der Gegenwart, bei und in denen sich die alten Sitten und Einrichtungen noch am besten erhalten haben. Eins sind der Demokratismus und der Nationalismus in der Bewunderung, in der fast mystischen Verehrung des Volkes und des Volkstümlichen, und vielfach verschmilzen die republikanischen und nationalen Ideale aufs innigste miteinander. Der durch und durch eigenartige, echt-altsachsenblütige Justus Möser (1720—1794), ein starrer Konservativer und Umstürzler zu gleicher Zeit, pries die Freiheit, die in den Wäldern Altgermaniens herrschte, und eröffnete der deutschen Geschichtswissenschaft große Ausblicke. Das „Patriotische Archiv" (1784) F. K. von Mosers eiferte mit größter Kühnheit gegen die



Ch. Fr. D. Schubart.
Nach einem Gemälde von J. Oelenhainz gestochen von C. Morace.

Unsittlichkeit der Höfe, die Rechtsunsicherheit, den Servilismus und alle anderen Niederträchtigkeiten der Zeit. Volkstümlich-ungeschlacht, biedermännisch-derb, durch Klopstock halb in bombastischen Schwulst hineingetrieben, halb durch die Spießbürger-Poesie der Zeit vom Trivialen angesteckt, dann wieder glücklich im echten Volkston kämpfte Chr. Fr. Daniel Schubart (1739—1791), Schillers Landsmann, mit Versen und Zeitungsartikeln für seine patriotischen und republikanischen Gesinnungen und ward um einer Verspottung des Württemberger Herzogs willen zehn Jahre lang auf dem Hohenasperg gefangen gehalten, wo auch Moser geschmachtet hatte. Klüger und vorsichtiger ging der Geschichtsschreiber A. L. von Schlözer (1735 bis 1809) zu Werke, war darüber aber nur um so gefährlicher für die geistlichen wie die weltlichen Despoten und Finsterlinge, während Johannes von Müller (1752—1809), freilich ein sehr schwankender Charakter, das Lob der schweizerischen Freiheit sang. Den seligen Traum von der allgemeinen Menschheitsbeglückung, von der großen Republik der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, träumte aber wohl niemand idealer als Georg Forster (1754—1794), der Weltumsegler und Naturforscher, der Geistesverwandte Alexander von Humboldts, der zu Paris als Opfer seines edlen Glaubens im Elend umkam, als er zu spät die rauhe Wirklichkeit kennen gelernt hatte.

Lessing und Rousseau hatten die Religion und das Christentum gegen die einseitig-nüchterne Auffassung der englischen Deisten, sowie der französischen Materialisten in Schutz genommen. Der Spott Voltaire's fand keinen Wiederhall in den Herzen der Bürger und am wenigsten im Herzen des deutschen Volkes. Sein jugendliches Fühlen revoltierte gegen den übertriebenen Verstandeskultus der älteren Aufklärung. Und je reicher sich das Gemütsleben entfaltete, je mächtiger die Schwärmerei und die Empfindsamkeit anschwoll, desto weniger erkannte man die Herrschaftsrechte der Vernunft an. In den dunkeln, halb unverständlichen chaotisch-sibyllinischen Schriften des Königsberger Johann Georg Hamann (1730—1788), des „Magus aus dem Norden", fand der Widerwille der Zeit gegen das Kalte und Seichtverständige den excentrischsten und radikalsten Ausdruck. Da ist alles verhaßt, was nach Überlegung, Zusammenhang, Form und Ordnung aussieht. Das Unlogische ist das Eigentlich-Große. Alles bewußt Gemachte entbehrt des Lebens und nur das aus dem Unbewußten, der intuitiven Ahnung heraus Geborene trägt Daseinskraft in sich. Leidenschaft, Phantasie und sinnliche Anschaulichkeit sind die Kennzeichen des Genies, das Mystische und das Dämonisch-Besessene.

Solche Stimmungen und Empfindungen führten, wie Hamann selber, vielfach zum frommen Bibelglauben zurück, zu einer seligen, mystisch-pietistischen Glaubenszuversicht, die über jede Vernunftkritik erhaben war und sie von vornherein ablehnte. Die Geister suchten die innere Erleuchtung,

das Beglückende und Förderude jedes naiv und ursprünglich-kindlich erfaßten Glaubens. Die Zunge dieser christlichen Schwärmerei und Mystik war der von Anhängern und namentlich Anhängerinnen wie ein Heiliger verehrte, fromme und milde Johann Kaspar Lavater (1741—1801), der die Seelen zur frommen Andacht wieder zurückrief. Streng- — fast köhlergläubig gesinnt, brachte er andererseits den modernsten Gedanken und Gefühlen eine lebendige Teilnahme entgegen, bekannte sich zu Rousseau's Freiheitsidealen, trat für Basedow ein und bekämpfte die orthodoxe Brot- und Berufstheologie. Der Stillsten einer unter diesen Stillen im Lande, der Arzt J. H. Jung, genannt Stilling (1740-1817), schrieb die Geschichte seines Lebens, deren erste Teile im köstlichsten Volkston abgefaßt sind. Matthias Claudius, Fritz Jakobi, der Graf Fritz Stolberg, der „ein Unfreier" ward, d. h. zum Katholicismus übertrat, die Fürstin Amalie Galizin zu Münster u. a., selbst Herder eine Zeit lang, huldigten mehr oder weniger inbrünstig und aufrichtig den romantisch-mystischen und pietistischen Stimmungen der Zeit, die neu und mächtiger nach den Tagen der Revolution und des Kaiserreiches wieder aufleben sollten.



J. K. Lavater.
Nach einer Zeichnung von G. F. Schmoll 1774.

Da konnte es auch nicht an allerhand Geister- und Gespensterglauben fehlen. Jung-Stilling stellte noch am Abend seines Lebens eine Theorie der Geisterkunde her und erblickte „Scenen aus dem Geisterreich". Wunderthäter, Betrüger und Abenteurer, die Cagliosto, Saint Germain und andere, zogen im Lande umher und gewannen Anhänger und Bekenner, und auch Freimaurer und Illuminaten, welche den Kampf der Aufklärung kämpften, umgaben sich mit geheimnisvollem Wesen und äußerlichem Gefratz. Ganz seinen Kopf frei hielt nur der Göttinger Professor der Naturwissenschaften, Georg Christoph Lichtenberg (1742—1799), der witzig-geistvollste und gedankentiefste deutsche Satiriker des 18. Jahrhunderts. Die Sturmflut der Empfindsamkeit brauste ziemlich spurlos an ihm vorüber, und er ist den „nüchternen Vernünftlern" treu geblieben. Der Geist der englischen Aufklärung, Männer wie Swift und Hogarth, stehen als Schatten hinter ihm. In wundervoll geschliffener Form bietet er seine Gedanken dar, die

Gedanken eines der freiesten und fortgeschrittensten Geister. Lavater hat um seiner physiognomischen Fragmente willen und weil es ihm um die Bekehrung Moses Mendelssohns gar so sehr zu thun war, unter dem Lichtenberg'schen Witze arg leiden müssen. Auch an die Sturm- und Drangpoesie hängte sich dieser. Deren innerstes Wesen mußte dem Nachzügler des Vernunftzeitalters ebenso gut wie einem Lessing etwas Unverständliches bleiben.



Georg Christoph Lichtenberg.

Rousseau's „Emil“ hatte die Geister mächtig aufgerüttelt. Die tiefen Schäden und Barbareien der alten Erziehung kamen dem deutschen Volke zum Bewußtsein. Eine neue Kultur sollte das Alte und Morsche über den Haufen stürzen. Und immerhin wurde es doch besser. J. B. Basedow (1723-1790) ging mutig gegen die Kinderfolteranstalten vor und verkündete den großen Grundsatz des spielenden Lehrens und spielenden Lernens. Seine Schüler, J. H. Campe und Chr. G. Salzmann, pflanzten Rousseau und seine Ideen fort und begründeten als die ersten eine Jugendlitteratur, die noch immer in ihrem Kerne, trotz ihres allzu vorherrschenden Nützlichkeitsstandpunktes, mannigfache Vorzüge aufweist, — den glänzendsten Namen unter diesen Pädagogen aber gewann sich der Schweizer Heinrich Pestalozzi (1746—1827), der sich in seinem volkstümlichen Erziehungsroman „Lienhard und Gertrud“ auch als tüchtiger Schriftstellerpoet von klarer und fester realistischer Beobachtungsgabe erwies und vortrefflich das Leben einer schweizerischen Dorfgemeinde schilderte.

Göttingen spielte zu Beginn der siebziger Jahre einige Zeit lang eine nicht unwichtige Rolle in der Geschichte unserer Poesie. Von dem älteren Geschlecht, das noch dem Geist der „Bremer Beiträge“ angehörte, saß dort der Mathematiker Abraham Kästner (1719—1800), ein Gottschedianer, dessen Epigramme lange eines großen Ansehens genossen; und an derselben Universität lehrte Lichtenberg, der gerade mit seiner ersten Spottschrift „Timorus“ in die Litteratur eintrat. Einige junge Poeten, die hier ihren Studien oblagen, fanden sich in freundschaftlichem Verkehr zusammen,

machten gemeinsame Spaziergänge, berauschten sich an den Schöpfungen alter und neuer Dichtung und lasen sich vor, was sie selber ersonnen hatten. H. C. Boie (1744—1806), ein verständiger und geschmackvoller Kopf, der selber poetisch wenig hervortrat, aber mit allen Spitzen der damaligen Litteratur in regem Briefwechsel stand, übte das Kunstrichteramt und verhalf durch seinen mit Gotter begründeten „Musenalmanach“ (seit 1770) den jungen Dichtern an die erste Öffentlichkeit. Bürger, Hölty und Joh. Martin Miller (1750 bis 1814) waren die hervorragendsten Mitglieder dieses Boie'schen Parnasses, der sich zum „Bund“ oder zum „Hain“ entwickelte, als Voß Ostern 1772 nach Göttingen gekommen und Bürger nach Vollendung seiner juristischen Studien als Amtmann an das Gericht Altengleichen in Gelliehausen fortgegangen war. Hinzu kamen unter anderen die Brüder Grafen Christian (1748-1821) und der talentvollere Friedrich Leopold Stolberg (1750-1819) und später der Dramatiker J. A. Leisewitz (1752 bis 1806), dessen Trauerspiel „Julius von Tarent“ eine Übergangsstufe von der strengen Schule Lessings zu der lebendigeren und ursprünglicheren Kunst des Sturmes und Dranges bildet. Im Eichenhain und beim Mondenschein schwuren sich die jungen Helden des „Haines“ ewige Freundschaft, vergingen in Thränen und Küssen, fühlten sich als alte Barden und schwelgten in patriotischen Verzückungen. Hier hatte Klopstock seine begeistertsten Jünger gefunden, und in bombastisch-pathetischen Deklamationen donnerten diese für Freiheit, Tugend und deutsche Sittlichkeit, gegen die Tyrannen auf den Thronen, gegen wälsche Unzucht und Verlodderung. Vor allem ergoß sich über den abtrünnigen Wieland die ganze Schale des sittenrichterlichen Zornes. Als die Studienjahre zu Ende gingen, zerstreuten sich die Genossen des Bundes nach allen Seiten auseinander, aber vielfache freundschaftliche Beziehungen verknüpften sie auch fernerhin miteinander, und noch weniger fehlte es an Zügen geistiger Verwandtschaft.



Musenalmanach

für

das Jahr 1770.

Göttingen

bey Johann Christian Dieterich.

Titelblatt des von Boje begründeten ersten deutschen Musenalmanachs.
Nach dem Muster des französischen „Almanac des Muses“. (Der letzte Jahrgang erschien 1804.)

Es sind gerade keine genialen Gesellen, sowie die Genossen des jungen Goethe, welche sich da in Göttingen zusammengefunden hatten. Sieht man von Bürger ab, so fehlt ihnen allen die elementare Kraft und der rechte Kunsterneuerergeist. Wie jene umzustürzen wagen sie nicht. Sie bleiben noch im Bannkreis der älteren Poesie stecken und thun einen entscheidenden Schritt über Klopstock nicht hinaus. Die Brüder Stolberg donnerten mit allem Lungenaufwand patriotische Oden in die Lüfte, ohne von dem echten, großen Pathos des Messiassängers eine Spur zu besitzen, und suchen die Ritterwelt wieder zu erwecken, wie ihr Meister das Urgermanien neu belebt hatte. Des früh verstorbenen Ludwig **Hölty's** (1748—1776) sentimental-melancholische Abendrot- und Mondscheinlyrik atmete noch immer die bescheidenen, fromm-demütigen, idyllischen und pastoralen Empfindungen einer kleinbürgerlichen Welt von engem Gesichtskreis; und man verspürt diese auch bei dem den Göttingern befreundeten und geistig ihnen nahestehenden **Matthias Claudius** (1740—1815), dem launigen und wackeren Wandsbecker Boten, der, von dem Zuge der Zeit nach dem Volkstümlichen und Naturwüchsigen ergriffen, ein paar frische, taubeperlte Blüten abpflückte, aber zum Teil auch ins volkstümlich gemachte und gezierte Kalendermannswesen abirrte. Auch Johann Martin **Miller** (1750—1814) traf wie wenige den philiströs-biedermännischen, halb empfindsamen und halb moralisierenden Ton dieser Lyrik, die um ihres leichten, melodiösen, rhythmischen Flusses willen leicht zum Gesellschafts- und Volksliede werden konnte, aber künstlerisch vielfach noch immer mehr an eine moralische Lehrpoesie als an echte Lyrik erinnerte. Mit seiner rührenden Klostergeschichte „Siegwart“ setzte Miller in den Tagen des Wertherfiebers das ganze empfindsame Deutschland reicher noch unter Thränen, als es Goethe vermocht hatte.



Matthias Claudius.

Engwinkelig ist gewiß auch die Welt von Johann Heinrich **Voß** (1751—1826). Als einer der echtesten Vorkämpfer der kleinbürgerlichen Poesie dieser Zeit führt er uns mit besonderer Vorliebe auf das Land hinaus, dort, wo es am nützlichsten ist. In die Roggen- und Kornfelder, in die Kuh- und Schafställe. Wir atmen den Frieden und die sonnige

Stille eines protestantischen Pfarrhauses. In dessen Räumen waltet die Milde, die Menschenfreundlichkeit, Tüchtigkeit und Arbeitsamkeit, und man steht dort mit Homer und den neun Musen auf ebenso gutem Fuß, wie mit der Bibel und den frommen Streitern der Reformation. Ehrbare, tüchtige Moral und ein bißchen Lehren und Predigen, kluge Gespräche und fürtreffliche Ermahnungen verstehen sich von selbst. In Vossens „Luise" hat sich diese Pfarrhausidyllik ihr schönstes Denkmal gesetzt. Wie die ganze Voß'sche Idyllenpoesie, bietet sie eine saubere und sorgfältige, etwas peinliche und nüchterne Klein- und Wirklichkeitsmalerei, eine auf fleißiger Beobachtung beruhende Schilderungspoesie. In der Darstellung des Landlebens zeigt sich eine vollkommene Vertrautheit mit dem Stoff und ein inniges Verhältnis zur Natur. Aber ebenso reiche, wenn nicht noch reichere Anregungen, denn von der Natur selber empfing der Dichter von der Schulstube her. Halb steht er nur auf eigenen Füßen, halb geht er an den Krücken seiner geliebten Griechen und Römer. Er führt uns in eine Welt, die zum Teil antik und zum Teil norddeutsche Heidebauernwelt ist. Plattdeutsche Sprache schlägt an unser Ohr, Charakterbilder heimischen Lebens ziehen vorüber, und auch der sozialen Not seines Volkes und seiner Zeit entzieht sich der schroffliberale, unbeugsam-feste Mann nicht. Aber dabei steckt seine Poesie, gleichwie die Klopstock'sche, noch überall tiefer in der Gelehrtenpoesie und in der Nachahmung der anstudierten Antike. Virgil, Theokrit und die anderen römisch-hellenischen Idylliker blicken ihm fortwährend über die



J. H. Voß.

Schulter und legen ihm die Hände auf die Augen. Diese letzte künstlerische Unselbständigkeit kam freilich um so mehr dem fleißigen Übersetzer zu gute. Homer vor allem ward der deutschen Bildung in einer charakteristischen Treue angeeignet, die bis dahin nicht möglich gewesen war. Der neue Griechenkultus des 18. Jahrhunderts und die Homerschwärmerei der Zeit, die gelehrt-klassicistischen Bestrebungen überhaupt erfuhren durch Vossens Übersetzerthätigkeit die weitgehendste und bedeutsamste Förderung.

Die eigentlich neue Poesie, welche über die Klopstock'sche, Lessing'sche, Wieland'sche und Vossische hinauswuchs, die neue Poesie eines jüngeren Geschlechtes wurde ungefähr zu gleicher Zeit von Gottfried August Bürger, von Herder und von dem rheinischen Dichterkreis Goethe's und seiner Genossen verkündet. Die Kunst dieser deutschen „Originalgenies“, unserer Stürmer und Dränger, sieht ein großes Trümmerfeld hinter sich. Völlig zerschlagen liegt die Welt des alten Klassicismus; Lessings Kritik hat den letzten großen Schlag gegen sie geführt und vollendet, was sich in Frankreich selber und in England schon länger vorbereitet hatte. Das junge Deutschland lebt in all den großen Ideen und Stimmungen, welche das Europa des 18. Jahrhunderts erobert und den klassicistischen Geist zu Fall gebracht hatten. Der Klassicismus war aristokratisch-höfischer und konservativer Natur gewesen, diese neue Zeit huldigte ausgesprochen dem Demokratisch-Volkstümlichen und Revolutionären. Der Klassicismus suchte das Fernzeitliche und Fernörtliche, das Fremde, Nichtalltägliche, Respekteinflößende, und war seinem ganzen Wesen nach international; jetzt aber schwärmt man für das Nahe, Intime, das Trauliche, Einheimisch-Häusliche, National- und Volksindividualistische. Der Klassicismus hatte eine Kunst der Naturentfremdung, der Abstraktion, des Verstandes und des Witzes heraufgeführt, das Zeitalter Rousseau's hingegen suchte nichts so inbrünstig, wie die Natur und die Sinnlichkeit, das Lebendiggeschaute und Tiefempfundene. Der Klassicismus stellte die Form über den Inhalt, die neue Dichtung den Inhalt über die Form.

Die deutschen Stürmer und Dränger vollziehen als die ersten den vollkommenen Bruch mit dem Klassicismus und der Herrschaft des französischen Geschmacks. Sie vollenden die Bestrebungen der Diderot und Rousseau, der Young und Thomson, der englischen Romandichter und des Ossianismus, — der Klopstock und der Lessing, die alle nach und nach zur Selbstauflösung der alten Kunst geführt hatten. Aber bei Diderot und Rousseau, Fielding und Goldsmith, bei Klopstock und Lessing leben mehr oder weniger noch die klassicistischen Tendenzen und Stimmungen fort; wir verspüren noch lebendig ihren trockenen Geisteshauch, und ganz neu und ursprünglich, durch und durch umgestaltet erscheint die Dichtung erst wieder bei Bürger, bei dem jungen Goethe, bei Lenz, Wagner, Klinger und Schiller.

Noch nie hat die deutsche Poesie so völlig eigenartig und selbständig dagestanden, nie war sie so sehr ursprünglich-deutsche Rassen- und Volkskunst wie in jenem kurzen Zeitraum, den man als die Periode des Sturmes und Dranges bezeichnen kann. Niemals hatte sie so entschieden alle Ausländerei überwunden, niemals haßte sie alle Nachahmungs-, alle Bücher-, Studierstuben- und Gelehrtenpoesie so inbrünstig wie damals. Lessing hatte den französischen Klassicismus kritisch über den Haufen geworfen; aber gänzlich konnte er gar nicht mit ihm fertig werden, seine Grundveste konnte er unmöglich erschüttern, weil auch er die Antike zur Richtschnur nahm, in der griechischen Kunst die vollkommenste Kunst erblickte und die zum Teil naiv grobe, nüchterne Ästhetik eines Aristoteles als die höchste Offenbarung künstlerischer Einsicht annahm. Das Grundwesen des Klassicismus blieb damit unangetastet, und so behielt auch das Lessing'sche Drama im allgemeinen die hartsteife und berechnet-erklügelte Verstandesform des Corneille'schen Dramas noch immer bei. Noch immer steht die ältere Kunst der Lessing, Klopstock und Wieland und der geringeren Poeten zum Teil unter dem Bann einer nur gelehrten Bildung, welche allein durch die Schule, doch nicht durch das Leben erworben werden konnte und ein für allemal eine fremde und unnationale bleiben mußte. Klopstocks Hexameter und antiken Versmaße, Wielands hellenische Kostümierung, reiche Elemente der Lessing'schen Poesie: alles das verrät das starke Fortleben des alten antikisierenden Akademicismus, der seine künstlerische Begeisterung aus der Buchlektüre, aus den Werken der Griechen und Römer sog, die Nachahmung statt der originalen Ichkunst auf den Schild erhob und besser im alten Hellas und Rom Bescheid wußte als in der Geschichte, in den Sitten, Anschauungen und Gefühlen des eigenen Volkes und der eigenen Zeit. Der Schulstaub, der seit Jahrhunderten auf der deutschen Dichtung gelegen, sollte erst jetzt fortstäuben, als sich die Stürmer und Dränger, wie einst die englischen Dramatiker in den Tagen Shakespeare's, mit voller Hingabe der Darstellung dessen zuwandten, was sie mit eigenen Sinnen erfaßt hatten, was das Leben, die Wirklichkeit ihnen zuführte und vor Augen stellte, was sie selber mit ihrem Volke und ihrer Zeit erlitten und durchkämpften, nicht aber der Darstellung dessen, was sie nur aus Büchern lernen konnten. Wich aber der gelehrt-antike Geist und Inhalt, so konnten auch nicht länger die gelehrt-antiken Schulformen herrschen bleiben, die nur anstudierten, nicht aus dem Geiste des deutschen Volkes und der deutschen Sprache natürlich und ursprünglich erwachsenen Formen. Die Poesie des Sturmes und Dranges that über die Lessing-Klopstock-Wieland'sche Kunst einen Schritt hinaus, als sie mit dem französischen Klassicismus auch dem Hellenismus und dem ganzen Geist des unnationalen und unvolkstümlichen Akademicismus Abschied gab. Gewiß war dabei keine bewußte kritische Gegnerschaft gegen die Antike im Spiel. Der alte

Glaube an die einzige Mustergiltigkeit der altklassischen Kunst blieb unangetastet. Aber die neue Dichtung strebte so sehr nach dem Eigenartigen, nach der Gestaltung des wirklich Erfahrenen und mit eigenen Sinnen Erschauten, des zeitgenössischen Lebens, des Heimisch-Volkstümlichen, — sie war durch sich selbst so sehr in der Natur, in der Wirklichkeit, im Kampf und auf dem Markte daheim, sie nahm so viel Lebensbildung in sich auf, daß die gelehrte Schulbildung dagegen alle Bedeutung verlor und keinen bestimmenden Einfluß mehr ausüben konnte. Die hellenischen Elemente treten auffällig zurück und verschwinden bis auf geringe Reste, die nicht mehr den Charakter bestimmen. Man sieht, die Dichter wollen im großen und ganzen von Mustern und Meistern überhaupt nicht viel wissen, und als das wahre Vorbild erscheint ihnen nur die Natur. Wenn sie aber zu schwärmen anfangen, so schwärmen sie nicht mehr für Horaz und Virgil, und die entscheidenden Anregungen empfangen sie nicht von Äschylus und Sophokles, sondern von Shakespeare und der alteinheimischen, nationalen Balladen- und Volksliederpoesie. Diese Kunst war in demselben Klima wie ihre eigene erwachsen und aus derselben Rasseneigenart hervorgegangen; sie atmete die gleiche Seele und den gleichen Geist. Es bedurfte gar keiner künstlichen und gelehrten Bildung, um sie zu verstehen. Es war die Geschichte des eigenen Volkes, die wirklich erlebte Erziehung, die in jener Balladen- und Liederdichtung dichterischen Ausdruck gefunden hatte. Die Musen und die Grazien und all die olympischen Gestalten, die griechischen und römischen Götter und Helden waren stets den weitesten Kreisen der Nation etwas völlig Fremdes und Unverstandenes geblieben. Masken und poetische Figuren gaben sie auch nur für die Zöglinge der gelehrten Bildung ab. Wenn Klopstock dann die altgermanische Welt künstlich wieder belebte und den „Bardengesang" wach rief, so bot er freilich damit fürs erste auch nur einen Schulstubenwitz. Wodan und Thor bedeuteten nichts als leere Namen. Diese Poesie war nur in der patriotischen Tendenz, in dem Wollen und in den Absichten eine national-volkstümliche, sie redete von ihrem Nationalismus deklamatorisch und pathetisch, doch bildete sie noch keine Kunstwerke aus einem ganz natürlichen, unverschulten, deutschen Rassenempfinden heraus. Dazu stand sie in keinem festen Zusammenhang mit der Kultur der Zeit und des Volkes. Der wirklich germanische eigenartige Kunstgeschmack entwickelte sich erst, als man nicht wie Klopstock nur mehr an altdeutschen Götternamen oder wie die Gleime an dem Ruhme Friedrichs des Großen sich begeisterte, sondern als die deutsche Kultur inniger und tiefer in die alte Geschichte des eigenen Volkes eindrang und das zeitgenössische Leben und Treiben des Bürgers und des Bauern mit Liebe, Bewunderung und Andacht verfolgte. Als man das Gemeinsame empfand, die gleiche Gedanken-, Gefühls- und Vorstellungswelt, die gleiche Idealanschauung, die einst den nebelumwallten, nordischen, streitdurchwogten Götterhimmel geschaffen und den Dom Erwin von Steinbachs

erbaut hatte, die aus den Schriften Luthers zu allen redete, aus dem deutschen Recht und der deutschen Sitte, aus der deutschen Sprache, aus jeder Truhe und jedem Gerät. Daraufhin wirkten all die bahnbrechenden, neuen Geister, die Justus Möser und die Hamann, die Basedow, Lavater und Jung-Stilling, die Herder, die Bürger und Goethe. Man blickte nicht mit Verachtung mehr auf die Schöpfungen der altdeutschen Kunst oder ging stumpf und teilnamlos an ihnen vorüber. Der in der Schule der Antike ganz einseitig ausgebildete gelehrte Geschmack verändert sich wie über Nacht und sieht plötzlich, welch wunderbare Reize in den Kunstwerken der eigenen Nationen verborgen liegen, die man früher so gut wie gar nicht kannte, wie traulich ihre Sprache zu Herzen klingt, wie nah verwandt und ureigen. Die mittelalterlich-lateinische Mönchsbildung hatte dieses National-Volkstümliche, die deutsche Rasseneigenart ganz zu vernichten gesucht, geringschätzig blickte die französierende Ritterpoesie und Ritterkultur auf das Einheimische herab, und die gleiche Verachtung brachten der Humanismus und später die antikisierende, italianisierende und französierende Kunst der Renaissance und des Klassicismus dem Volke und allem Volksursprünglichen entgegen. Mehr noch als die übrigen europäischen Kulturnationen litt die deutsche von Anfang ihrer Geschichte bis in die jüngste Gegenwart hinein an dem schroffen Gegensatz, der hier zwei streng abgegrenzte Kasten, eine gebildete und eine ungebildete voneinander schied, die gelehrte Schulbildung und die Natur- und Lebensbildung, die aus der Fremde herüberkommende und die aus dem eigenen Volk erwachsende Kultur nicht miteinander verschmelzen, sondern sich feindlich gegenseitig bekämpfen ließ. Nur zweimal fielen für kurze Zeit die trennenden Schranken; einmal in den Frühlingstagen der Reformation, als die protestantischen Geister, noch nicht furchtsam und ängstlich gemacht, auf die Dörfer hinauseilten und den gemeinen Mann in seiner Sprache, aber auch wieder in ihrer Sprache der edelsten Bildung predigten, und jetzt wieder, in den Frühlingstagen der deutschen Poesie, als zum erstenmal ein Blütenflor der Dichtung auch bei uns aufging.

Der demokratisch-revolutionäre Geist des 18. Jahrhunderts erkannte in dem bis dahin mit Verachtung übersehenen Volke, in den Kreisen der ungelehrten Kultur, etwas ungeahnt Großes und sah dort eine Fülle neuer Schöpferkräfte sich regen. Mit Liebe umfaßte er dieses Volk. Mit Staunen sprach er von der Seele, die in ihm lebte. Die Bildung auch des Gelehrtesten konnte nur reichen Gewinn davontragen, wenn er dem nachspürte, was dieses Volk gedacht, geträumt und geschaffen hatte, in den langen Jahrhunderten seiner Geschichte, in den Kämpfen um Hof und Herd, gegen fremde und einheimische Unterdrücker, und was es noch dachte, träumte und schuf, in Stadt und Dorf, in der Öffentlichkeit und in der Stille der Familie. Der demokratisch-volkstümliche Geist, der die unteren Schichten des Volkes,

die bis dahin Unterdrückten, den herrschenden Klassen der Geburts- und Gelehrtenaristokratie gegenüber ausspielte, verschmolz vielfach mit dem national-politischen und patriotischen Selbstgefühl, das mit Stolz auf seine Geschichte, auf seine Vorfahren pochte und den umwohnenden Völkern gegenüber neu sich fühlen gelernt hatte. Dieses letztere patriotisch-politische Empfinden hatte sich in der Kunst zuerst geregt und die vaterländische Dichtung Klopstocks, Gleims Kriegslieder und Lessings „Minna von Barnhelm“ hervorgerufen; aber der innerste Kern deutscher Rassenpoesie entwickelte sich erst, als das national-patriotisch und politisch Tendenziöse zum National-Volkstümlichen sich vertieft hatte, d. h. zu einem natürlichen und selbstverständlichen Deutschempfinden, Deutschdenken und Deutschschauen geworden war, das in jeder Lebensäußerung zum Ausdruck kam und vielmehr noch in dem Wie des Kunstwerkes sich offenbarte, als in dem Was; in der ganzen Art und Weise der Auffassung und Gestaltung, nicht in dem Stoff; als ein innerlich Gefühltes und Gebildetes, nicht als ein äußerlich Geredetes.

Und auf einmal entdeckte das junge Geschlecht jene Poesie wieder, die nur in mündlicher Überlieferung auf den Lippen und im Herzen des Volkes weitergelebt hatte, jenes Volkes, das nichts von Latein und Griechisch wußte, noch von dem französischen, italienisch-spanischen Geist, der sonst in der angeblich deutschen Kunst herrschte; für welches weder die mittelalterliche Ritterpoesie, noch die mit Martin Opitz anhebende Renaissancepoesie gedichtet hatten. Aber auch diesem Volke hatten immer wieder Dichter gesungen in einer Sprache, die es verstand, aus einem Geiste heraus, der sein eigener Geist war, von Menschen und Vorgängen, die es kannte und selber durchlebte, von Gefühlen und Empfindungen, von all dem Lust und Leid, die wahrhaft seine Seele durchzitterten. Da seit der Einführung des Christentums das deutsche Volk in zwei schroff voneinander getrennten Kasten, eine Kaste der Ungelehrten und eine der Gelehrten, zerfiel, so hatte sich auch die Poesie gespalten. Die gelehrte internationale Schul- und Buchpoesie der herrschenden Klassen, welche zumeist in der Hingabe an das Fremde das eigene Ich verlor, wurde durch Schrift und Druck erhalten. Der Name der Dichter blieb durch die Zeiten hindurch aufbewahrt. Die nur mündliche Überlieferung hingegen, in welcher die mittleren und unteren Schichten des Volkes die Schöpfungen der national-volkstümlichen Dichterschule aufbewahrten, vergaß die Sänger und rettete verhältnismäßig nur wenige Schöpfungen bis in die Neuzeit hinein, bis zu dem Augenblick, da auch sie für die Dauer aufgezeichnet wurden. Die Percy'sche Sammlung altenglischer Balladen, drüben bei dem stammverwandten Inselvolke entstanden, hatte zuerst auf diese Volkspoesie hingewiesen, die sich innerlich und äußerlich aufs stärkste von der herrschenden Poesie der höheren Schulbildung unterschied. So gut wie ausschließlich war diese letztere anti-

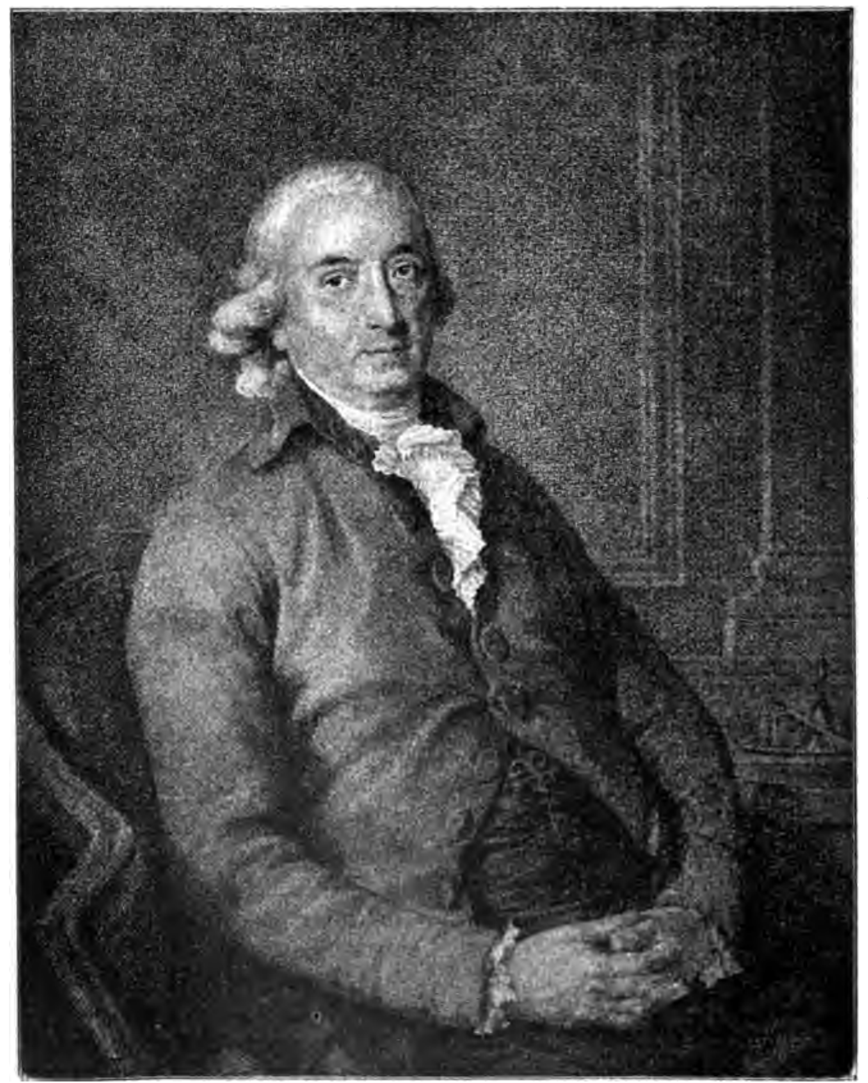
kisierenden Charakters, Gymnasialbildungspoesie, und aus dem klassischen Studium herausgewachsen und zersetzt mit Erinnerungen an eine ferne, fremde und tote Kultur. Immer wieder durch hundert Einzelheiten sah sich das Kind des 18. Jahrhunderts, der Sproß des Nordens und der deutschen Erde aus der Wirklichkeitswelt seiner Umgebung in eine künstliche Welt fortversetzt, die in lauter griechisch-römischen Dekorationen eingeschlossen war. Die Wälder, Felsen und Wasser waren da mit Dryaden, Oreaden und Najaden angefüllt, statt der Nachtigall hörte man Philomele, und statt des Mondes leuchtete Selene. Dem deutschen Spießbürger hing Wieland griechisches Kostüm um und nannte ihn einen Abderiten, wie einst Racine die liebesintriguierenden Damen und Herren vom Hofe als Zeitgenossen Achills ausgegeben hatte. Entgegen dieser poetischen Welt der Studierstube erschloß die Volkspoesie plötzlich die Poesie der eigenen Heimat, des nordischen Klimas, der germanischen Heiden und Meere, des deutschen Himmels und der deutschen Erde. Auch ihre Wälder durchschwebten Elfen, Zwerge schlüpften durch das Kraut, und aus den stillen grünen Seen stiegen lockende Frauengestalten und zogen den Einsamen hinab in die wellenatmende Tiefe. Aber von diesen Geistern und Gewalten hatte man schon als Kind flüstern gehört. Die Großmutter und die Magd erzählten davon mit ebenso gläubigem Ernst wie von dem Leben und Leiden des Heilands und des Welterlösers. Man hatte in der Jugend einmal fest an sie geglaubt, und die Schauer, die sie einst dem Kinde geweckt, durchrieselten noch einmal den Erwachsenen. Er dachte nicht an eine Wirklichkeitsexistenz dieser wilden Jäger, gespenstischen Reiter und Erlkönige, aber er war sofort im Bann derselben Naturanschauung, aus der einst diese Geister und Gespenster hervorgewachsen waren. Er hörte die Novemberwinde im Schlote heulen und sah die grauen Nebel über die mondfahlen Heiden hinschleppen. Er fühlte, jener Volksdichter hatte gesehen und empfunden, durchträumt und durchlebt, was auch er beständig mit seinen Sinnen als Wirklichkeit in sich aufnahm. Jene internationale antikisierende Schulbildungspoesie aber behielt immer etwas Merkwürdiges an sich, wie ein Reisebericht. Wenn der Deutsche nur die Namen Damons und Chloe hörte, statt von Wilhelm und Marie, so war er schon im Nu in einer unbekannten Welt, die er nie als eine Wirklichkeit, sondern nur aus Büchern kennen gelernt hatte. Darin begegneten sich also die alte nur mündlich überlieferte germanische Rassendichtung und die neue jetzt über Deutschland aufgehende Kunst: in der Liebe zum eigenen Land und Boden, zum heimischen Wald und Feld, zu dem Volke, das dort lebte und aufs innigste mit ihm verwachsen war. Sie glaubten nicht, wie die Gelehrten und klassicistischen Poeten, daß nur das Ferne und Fremde dichterische Würde besitze und künstlerisch wirken könne, d. h. sie dachten nicht wie Nachahmer und Nachempfinder, denen poetisch nur das erscheint, was schon einmal von einer großen

Poesie poetisch gestaltet worden ist, sondern sie wollten das Selbstgesehene und Selbsterlebte, das Nahe, Heimische und Heimatlich-Trauliche, das Nationale und Volkstümliche dichterisch formen und verklären. Die junge Kunst entdeckte neu die alte und pries sie mit beredter Zunge, weil sie ihr aufs innigste verwandt war, aus derselben Seelen- und Geistesverfassung erwuchs und die gleichen Ziele verfolgte. Und wie sie die alte Volkspoesie zum Vorbild nahm, so fühlte sie auch ihre innere Gemeinsamkeit mit der germanischen Rassendichtung, die in den Tagen Shakespeare's in England geherrscht hatte. Lessing hatte auf den großen Briten hingewiesen, aber ein tieferes Verständnis und die gründlichere Erkenntnis seiner Eigenart brachten erst die Stürmer und Dränger, Herder, Goethe, vor allem auch Lenz. Das war ebensowenig wie die Neubelebung der alten, volkstümlichen Dichtung nur eine litterarhistorisch-gelehrte Wiedererweckung. Nicht jene Volkspoesie, nicht Shakespeare waren es nur, die da wiedererstanden. Hätte man sich daran genügen lassen, so gab das im besten Falle eine nichtswerte, halb spielerische, halb gelehrte Nachäffungspoesie, wie etwa unsere zeitgenössische Butzenscheibenpoesie, die Poesie der „Lieder im Volkston" und shakespearisierenden Dramen, so da die Halbkunst allerdings reichlich genug angefertigt hat. Vielmehr erstand die germanische Poesie selber wieder, nachdem sie im 17. Jahrhundert in einen Dornröschenschlaf verfallen war, der Geist, aus dem jene alte Volks- und Rassenpoesie hervorflossen, erstand von neuem und war ebenso mächtig in dem jungen Künstlergeschlecht des 18. Jahrhunderts, wie es einst in Shakespeare und Shakespeare's Genossen und in den alten Balladendichtern mächtig gewesen war. Der gleichen Seele entwuchs die gleiche Kunst. Das gesamte Innenleben war ein ähnliches. Man empfand nicht Shakespeare und dem altheimischen Volksliede nach, sondern empfand w i e diese. Freilich hatte die Kultur ihren Entwickelungsgang fortgesetzt, und so zeigt diese neue jüngste germanische Poesie auch eine mannigfach veränderte Erscheinung. Aber diese Kultur trug germanischen Charakter, wie die des 17. und zum Teil auch noch der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts romanische Eigenart zur Schau getragen hatte. Das Einheitliche der altenglischen und dieser neudeutschen Poesie liegt begründet in der gleichen Kraft des gemeinsam-germanischen, national-volkstümlichen Seins und Empfindens. Daher dort wie hier dieselbe Hervorkehrung des Intuitiven und Ursprünglichen, die Abkehr von dem Verständigen und nur Gemachten, die Begeisterung für Natur und Wahrheit, für das Individuelle und Intim-Innerliche, kurz für alles, was wir als das Germanisch-Besondere kennen gelernt haben. Von neuem ersteht denn auch wieder die germanische Natur- und Charakterform. Die Technik des Sturm- und Drangdramas ist der Shakespeare'schen aufs innigste verwandt. Und das beruht auf keiner platten Nachäfferei, sondern es konnte nicht anders sein. In keiner anderen vermochte sich die neue Kunst zu offenbaren. Man wählt nicht beliebig

seine Form, sondern diese ist ein Notwendiges. Wieder nimmt der individualisierende germanische Formengeist den Kampf gegen die stilisierende Formsprache der antiken und romanischen Dichtung auf. Und keine Formlosigkeit und Formroheit, sondern das feinste und tiefste, ein wahrhaft großdichterisches Formgefühl steckt in dieser Dichtung des Sturmes und Dranges, welche die ganze Kompositionsweise der französisch-klassicistischen Poesie über den Haufen warf und auch all das Berechnete, Klug-Zurechtgemachte lächelnd beiseite schob, das Lessings verständiges Schriftstellerdrama doch noch immer unter dem Joch des so leidenschaftlich bekämpften Franzosendramas zeigt. In dem Drama und in der Lyrik dieser Zeit bereitet sich die gewaltigste Formrevolution vor; die germanische Kunst schickt sich an, etwas ganz Neues und Eigenartiges dem antik-romanischen Stil entgegenzustellen. Und Goethe's „Faust“ verrät noch am deutlichsten, wohin sie zielte, giebt der neuen Form den mächtigsten Ausdruck. Aber man weiß, daß Hellas, Rom und der Romanismus noch einmal siegten, oder daß vielmehr die junge germanische Kunst plötzlich die Hand zum Waffenstillstand ausstreckte und noch einmal freiwillig dem Geist jener älteren Kultur und Dichtung Heerfolge leistete. Sie ermangelte des starken Selbstvertrauens und überließ es der Zukunft, die neue Form zu ernten, deren Saat der junge Goethe und seine Genossen ausgestreut hatten.

Johann Gottfried Herder, der große Theoretiker und kritische Stimmführer dieser neuen Zeit, enthüllte zuerst klar und deutlich die Ziele der Bewegung und brachte zum Bewußtsein, was wild und unruhig in den Köpfen gärte. Zu Mohrungen in Ostpreußen am 25. August 1744 geboren, gehörte er der nordostdeutschen Kulturecke an, in welcher sich damals mächtig und eigenartig der deutsche Geist regte. In Königsberg stand der Thronsessel Kants aufgeschlagen, Hamann war dort heimisch und Theodor Gottlieb von Hippel (1741—1796), einer von den Vorläufern Jean Pauls, — und zugleich mit Herder ging auch Lenz aus diesem östlichen Kulturkreis hervor. Herder vereinigte die Gegensätze des nordostdeutschen Geistes, die sich bei den übrigen in schroffer Einseitigkeit herausgebildet hatten; er versteht und überwindet zugleich das Abstrakt-Unsinnliche und rein Verstandesmäßige, das peinlich Geordnete und Systemwütige Kants, wie das Wild-Chaotische, Barocke und Phantastische, alle Logik und Ordnung Verspottende der Geister vom Schlage Hamanns und Lenzens. Kant und Hamann übten auf den jungen Studenten, der eine harte, entbehrungsvolle Kindheit hinter sich hatte, zugleich bestimmenden Einfluß aus und verhüteten, daß er weder nach der einen, noch nach der anderen Seite allzusehr abirrte. Daß ihm die Erscheinungen nicht zu Abstraktionen verkümmerten, sondern in ihrer sinnlichen Einheit, in der ganzen Geschlossenheit eines Ichwesens, als etwas Blühendes, Lebendes und Werdendes stets vor Augen standen, das bewirkte nicht zum wenigsten der Einfluß des „Magus aus dem Norden“.

Eine junge, gärende Zeit läßt auch gärenden Jünglingsgeist rasch zur Geltung und Herrschaft gelangen. Frühreif tritt Herder in die Litteratur



J. G. Herder, etwa im 50. Lebensjahre.
(Nach dem Gemälde von Tischbein und dem Stich von Pfeiffer.)

ein, und der jugendliche Herder vor allem erscheint als eine großgenialische Natur. Er kommt als der Verkündiger des ewig und unzerstörbaren Jünglingshaften, des Quellenden und Schwellenden, des Blühenden und

Sinnlich-Glühenden, des Unmittelbaren und Frisch-Hervorsprudelnden. Schon mit seinen ersten kritischen Schriften, den „Fragmenten“ (1767) und den „kritischen Wäldern“ (1769) stellte er sich dem reifen Lessing gleichberechtigt an die Seite; er berichtigt, er ergänzt und erweitert ihn, und dem älteren Meister konnte von da an keine Meinung wertvoller dünken als die des Fünfundzwanzigjährigen. In dem „Reise-Journal“, das 1769 auf seiner französischen Reise entstand und den ganzen gärenden Zustand seiner Seele offenbart, liegt bereits die ganze Fülle der Ideen angedeutet, die er später in seinem Leben nur ausbaute, weiter begründete und in rechte Form brachte. Es ist vor allem das Intuitive und Phantasievolle in dem Herder'schen Geiste, das diesen so rasch, so frühzeitig und so reich sich entfalten ließ. Über Herders spätere Lebensjahre liegt es hingegen wie ein verdrießlicher Schleier ausgebreitet. Mißmutig krittelnd und freudlos, verbittert und wie in seinen Hoffnungen getäuscht, in seinen Eitelkeiten gekränkt, steht er am Wege. Es fehlt bei ihm an einer unablässig fortschreitenden Entwickelung, die Goethe ewig jung erhielt. Die große Zeit der reichschöpferischen Thätigkeit, da immer neue Ideen sich mächtig hervordrängten, stets neue originale Anregungen von ihm ausgingen und deutsches Denken und Dichten umgestalteten, reicht etwa bis zum Beginn der achtziger Jahre. Im „Geist der hebräischen Poesie“ (1782/83) lebt schon der Geist einer zweiten Entwickelungsperiode, die weniger gedankenschöpferisch sich erwies und weniger neue Bahnen brach, als vielmehr die reiche Ideenwelt der Jugend noch



Herders Geburtshaus in Mohrungen.

einmal vorüberziehen ließ, klärte, vertiefte und ordnete. Im holden Bunde mit Goethe arbeitete er daran, die seelischen und geistigen Errungenschaften der großen Kulturbewegung der siebziger Jahre zu einem festen und dauernden Besitze des deutschen Volkes zu machen, mit gereifterer Ruhe und in harmonischerer Bildung noch einmal zu formen, was die stürmische Jugend oft wild und wirr, mehr ahnend, als in klarem Bewußtsein ausgedrückt hatte. Die „Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit“ (1784—1791) erscheinen, sein größtangelegtes, umfassendstes, die deutsche Geschichtsphilosophie überhaupt erst begründendes Werk. Es zieht die Summe seines Denkens, umschließt das tiefste Wissen des 18. Jahrhunderts und verleiht gleichwie die zehn Sammlungen der „Briefe zur Beförderung der Humanität“ (1793—1797) den höchsten Idealbestrebungen der Zeit einen wahrhaft monumentalen Ausdruck. Nur ein Torso hat er auch diesmal hinterlassen, wie so vieles bei ihm Bruchstück blieb. Denn mit enthusiastischem Ansturm in eine neue Welt eindringen, seherisch Dunkles enthüllen, die Phantasie anregen und kühn im Luftballon der Ahnungen ein weites Gebiet überfliegen und die großen Zusammenhänge zu erschauen, galt ihm immer mehr als die streng wissenschaftliche, geordnete und sauber zu Ende geführte Arbeit, als der logische Beweis, die Überführung des Verstandes und das abgeschlossene System. Er sieht zum erstenmal deutlich von verschiedenen Seiten aus und auf verschiedenen Wegen alle Nationen, individualistisch getrennt, jede eigenartig begabt, in gemeinsamer Arbeit einem gemeinsamen Ziele zustreben, dem Ziele der Humanität entgegen, und er erkennt aus der Geschichte eine beständige Entwickelung des Menschengeschlechts, eine Entwickelung zum Höheren und Besseren hin.

Die deutsche Poesie nahm jedoch eine andere Entwickelung, als sie in dieser Frühlingszeit eines großen, geistigen Aufschwunges angebahnt war. Jener volkstümliche und nationale Geist, aber auch der Geist der Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit, für den keiner mit solcher Entschiedenheit, wie Herder, eingetreten war, erlag noch einmal dem Klassicismus. Und mehr als je verstehen wir heute den großen Ideenträger der Sturm- und Drangperiode, wenn er das alte Band der Waffengefährtschaft zerriß, das ihn einst mit dem jungen Goethe verknüpft hatte. Wir verstehen den Grollenden, daß er dem neuen Geist der klassicistischen Poesie kühl und abwehrend gegenüberstand; tritt es nach seinem Dahingang doch mit jedem Jahrzehnt klarer und deutlicher hervor, daß die bessere Erkenntnis auf seiner Seite stand und daß die von ihm gewiesenen Ideale, nicht die hellenischen Ideale des Neuklassicismus als Fackeln in die Zukunft hineinleuchten. Aber auch die Bestrebungen der Romantiker mußten sich seiner tieferen Kunsteinsicht als halbirrtümliche erweisen. Nur besaß er nicht mehr die Kraft und das Feuer, für seine alten Ideen eine neue Jugend zu begeistern. Die Zeit war nicht mehr und noch nicht wieder reif für eine Dichtung, wie er sie

mit dem Feuer seiner 20 und 30 Jahre verkündet hatte. Er selber seufzte vergebens nach einer großen Idee, die noch einmal ihn ganz und gar begeistern und hinnehmen könnte.

Eine Achillesnatur lebte in ihm, eine Nur-Jünglingsnatur, die nichts als ein Morgendasein führen darf und welcher ein früherer Tod vergönnt sein sollte. Tragischer ist es, sie langsam hinsiechen zu sehen, wie Herder hinsiechte, unter verdrießlichen Amtsgeschäften, in kleinen Alltäglichkeiten sich aufreibend, verlassen von der Zeit und den alten Freunden. Am 18. Dezember 1803 starb er zu Weimar und fand in der dortigen Stadtkirche seine Ruhestätte. Das 19. Jahrhundert hat die Erinnerungen an ihn verwischt, und unsere zeitgenössische Bildung trägt im allgemeinen kein scharfumrissenes lebendiges Bild seiner reichen und elementar ursprünglichen Persönlichkeit in sich. Dieses Los teilt er mit der so wunderbar frischen Morgenkunst des Sturmes und Dranges überhaupt. Aber viele Anzeichen deuten darauf hin, daß das 20. Jahrhundert ihn besser verstehen und sein Angedenken in ein helleres Licht stellen wird.

Gewöhnlich pflegt man mehr an Lessing als an Herder zu denken, wenn man nach dem ausschaut, der durch große theoretisch-kritische, kunstwissenschaftliche Schöpferarbeit in dieser Zeit am meisten zu der wunderbaren Entfaltung der deutschen Dichtung beitrug. Doch wer kann solche Verdienste gegeneinander abschätzen, wer den einen über den anderen erheben wollen? Jedes Aufgaben sind andere, jeder sieht einen anderen Gegner vor sich, und eine neue Zeit, neue Ideale über sich. Jeder ist ein Treibender und doch auch nur eine getriebene Kraft in dem großen Werk der Entwickelung, unter deren Gesetzen er steht. Schon als der Jüngere konnte und mußte Herder den Verfasser des „Laokoon“ und der „Hamburgischen Dramaturgie“ vielfach ergänzen und berichtigen. Aber dabei ist er bis an sein Lebensende aufs tiefste von dessen einzigem Werte durchdrungen. Herder setzt den Hebel gerade dort an, wo die Lessing'sche Kraft versagt hatte. Wenn dieser die Verstandes- und Schriftstellerpoesie der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch immer nicht überwunden hat und bekennen muß, daß er nicht anders als mit Pumpen und Röhrenwerk arbeiten konnte, so ist es gerade dieses Pumpen- und Röhrenwerk, welches Herder mit wuchtigen Schlägen zertrümmert. Die ganze Dichtung des Verstandes und Witzes stürzt erst über den Haufen, als er die Dichtung der genialen Schöpferkraft, der Ursprünglichkeit und der Sinnlichkeit verkündete. Hamann hatte die Poesie als Muttersprache des menschlichen Geschlechts erkannt, sah ein wahrhaft Großes nur aus der Totalität des gesamten Geistes- und Seelenlebens, aus der in jedem Augenblick zusammenwirkenden Einheit aller Kräfte hervorwachsen und hatte die Bedeutung des „Unbewußten“ mit genialischem Tiefblick erfaßt. Herder baute auf Hamann und Lessing weiter, und seiner Intuition erschlossen sich die großen Geheimnisse der Künstler-

seele, welche es im höchsten und wahrsten Sinne des Wortes ist und aus eben jenem Unbewußten schöpft. Lessing läßt noch immer den Hauch der Studierstube und Gelehrtenpoesie verspüren. Man sieht ihn von Büchern umgeben, und er zeigt auf Meister und Lehrer hin, auf Gesetze und Regeln, denen man nachfolgen und sich unterwerfen soll. Er unterweist und unterrichtet, lobt und tadelt und kritisiert vor allem. Herder stellt den Dichter durchaus auf sich. Er erkennt das Einzigartige, in sich selbst Beruhende jeder künstlerischen Erscheinung. Und mit dieser Betonung des Individualistischen, des Original-Genialen bekämpft und überwindet er die letzten, auch bei Lessing noch erhaltenen Elemente der alten Gelehrtenpoesie.

Wenn für diesen ein Dichtwerk noch etwas künstlich Gemachtes, Ersonnenes und Konstruiertes, etwas beliebig Willkürliches an sich trägt, so erscheint es bei Herder als ein natürlich Gewordenes, durchaus organisch Gebildetes, das man hinnehmen muß, wie es eben da ist. Man mag es zurückweisen, aber soll's nicht anders machen wollen. Lessings beurteilende Ästhetik wurzelt im Verstand, stellt sich über den Dichter und kritisiert ihn; Herders erkennende Ästhetik schöpft ihre Nahrung aus der künstlerischen An- und Nachempfindungskraft, aus der Phantasie und dem Gefühl. Sie zeigt in feinster Ausbildung den Kunstkenner und Kunstschwelger, der sich dem schöpferischen Geiste ganz anschmiegt und hingiebt und mit entzückten Freuden in die Reize von dessen Werke versinkt. Sie will dieses in seinem Wachsen und Werden, in seiner individuellen Eigenart verstehen lernen, verstehen lernen, warum es gerade so und nicht anders geworden ist. Sie treibt mehr als Litteraturgeschichte, sie treibt Litteraturgeschichtsphilosophie. Und es war das Große, das Folgenschwere, daß er das zeitlich, örtlich und kulturell Bedingte einer jeden Kunst erkannte. Jedes Volk schafft sich seine Nationalkunst, seine ganz individuelle, persönliche Kunst, die kein anderes Volk gerade in dieser Ausprägung besitzen kann, da die Kunst keines anderen in derselben Luft, unter dem gleichen Himmel heranwuchs, noch auf die gleiche Geschichte zurückblickt. Dieser National- und Volkskunst ging Herder über die ganze Erde nach und lauschte mit gleicher Andacht ihren verschiedenartigen Tönen, ob sie aus den schottischen Heiden oder den arabischen Wüsten, aus den Göttertempeln Griechenlands oder Israels zu ihm herüberklangen. In seinen „Stimmen der Völker in Liedern“ sammelte er einen duftigen Blütenstrauß aus den Gärten des Ostens und Westens, des Nordens und Südens und erschloß zum erstenmal der deutschen Bildung das Verständnis für große weltlitterarische Zusammenhänge. Noch niemand vor ihm hatte so tief den national-individualistischen Charakter einer jeden Kunst erkannt und hervorgehoben, aber niemand auch eine so feine Empfänglichkeit für die Eigenart, Selbständigkeit und Einzigkeit, das in sich selbst Berechtigte und Wertvolle jeder nationalen Kunst an den Tag gelegt. Und damit überwand er den nur für die beschränkteren

Geister bestehenden Gegensatz des nationalen und des kosmopolitischen Ideals. Seine Ästhetik warnte vor jeder ängstlichen Absperrung fremden Geisteslebens und regte zu lebendigem Austausch aller geistigen Güter an; sie verlieh jedem einzelnen Volke das Gefühl seiner Unersetzlichkeit und zeigte auch, daß die Kunst keiner Nation einer anderen als einzig mustergiltig hingestellt werden oder eine eigene ihr ersetzen könne. Aller Ausländerei und Nachahmungssucht war damit das Todesurteil gesprochen, und der Geist des Klassicismus und gelehrten Akademicismus der langen letzten Jahrhunderte mußte der Auflösung verfallen. Es war kein Raum mehr für die Dalai-Lama-Autorität eines Aristoteles und für die blinde Vergötterung der Antike.

Wie Lessing, so fehlte auch Herder die letztere schöpferische Kraft zur dichterischen Gestaltung. Beide besaßen nur eine Halbpoetennatur, und der Jüngere, der die Poesie des Verstandes und Witzes vernichtet hatte, gab doch, wo er selber dichterisch hervortrat, eigentlich noch mehr Verstandespoesie als der Ältere. Denn seiner Natur nach war er weiblich-passiven, empfindsam-gefühlvollen und beschaulich in sich hineinblickenden Wesens, während Lessings Richtung ganz auf das Männlich-Aktive und nach außen um sich Schauende ging. Herder suchte daher die lyrische Dichtung. Lessing wurde auf das Dramatische hingedrängt. Wenn aber das Drama bei all seiner groberen Stofflichkeit unter der Pflege eines außerordentlich klugen Geistes, eines feinen Menschen- und Lebensbeobachters und eines genialen Kenners und Kritikers noch Großes erzeugen kann, auch wenn diesem Großen die eigentlichste künstlerische Unmittelbarkeit abgeht, so widerstrebt die Lyrik, diese poetischste Poesie, ganz anders jedem Versuch, ihrer von außen her, durch Reflexion, Beschreibung, Anempfindung u. s. w. habhaft zu werden, verlangt wie keine andere elementarstes Künstlervermögen. Herder hatte das Kunstwerk unter psychologischen Gesichtspunkten auffassen gelernt, während bei Lessing noch die Betrachtung von außen her, als einer nach Vorschriften zurecht gemachten Arbeit überwog, wobei die Kenntnisse, die technische Meisterschaft schwer ins Gewicht fielen. Die Lessing'sche Poesie konnte erlernt werden, ein Herder aber, dem Ursprünglichkeit alles war, hätte sich selbst verneinen müssen, wenn ihn solche Dichtung erfüllen und befriedigen sollte. Darum blieb er im Schöpferischen hinter Lessing zurück. Doch verstand er sich als Dilettant von höchster Genialität wie sonst wenige auf das Nachempfinden eines Kunstwerkes und ganz in eine fremde Individualität hineinzuverschmelzen. Er eröffnete damit den Reigen der großen deutschen Übersetzungskünstler. Seine „Romanzen von Cid“ waren nach einer modernisierten französischen Prosabearbeitung gearbeitet, und sie trafen doch so treu den echtnational-altspanischen Ton der Urdichtungen, daß sie vielfach von Kennern für Übersetzungen aus dem Urtext angesehen wurden.

Die ersten Geigentöne der neuen Poesie selber, der neuen ursprünglich deutschen Rassen- und Volkskunst erklangen in ganzer goldener Fülle aus den Blättern des Göttinger Musenalmanachs vom Jahre 1774, aus der Lenorenballade Gottfried August Bürgers (geb. am 31. Dezember 1747, gest. am 8. Juni 1794). Die Dichtung des seelischen Empfindens und der anschaulichen Sinnlichkeit hat die alte Poesie des Verstandes da völlig verdrängt. Überwunden ist das Moralisierende, Belehrende und Reflektierende und nichts sucht Bürger so sehr, wie den ganz unmittelbaren Ausdruck des Gefühlslebens, den Schrei der Leidenschaft selber wiederzugeben.



Gottfried August Bürger.

„O Mutter, was ist Seligkeit?
O Mutter, was ist Hölle?
Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,
Und ohne Wilhelm Hölle."

Daß Bürger im Jahre 1774 solche deutsche Verse schreiben konnte, das giebt ihm seine ewige Bedeutung. Was wußten die harmlos tändelnden deutschen Anakreontiker bis dahin von einer Liebe, die so wild und elementar zu reden wußte und wie ein Feuerbrand todbringend dahinloderte? Was besaß Klopstocks seraphische Erotik von der herben Wirklichkeitswahrheit und der irdischen Sinnenlust eines Lenoren-Liebesgefühls? Noch nie hatte die Leidenschaft so unmittelbar, so jäh ihre Schreie ausgestoßen. Das armjämmerliche, spießbürgerliche deutsche Gänschen, das dann und wann nur angesteckt war von dem Geiste der französierten, verliederlichten Hofgesellschaft Dresdens, Stuttgarts, Kassels und versteckt lüstern nach dem Sinnlichen ausschielte, war plötzlich eine Ichpersönlichkeit geworden und reckte sich in ganzer tragischer Größe empor. Wie Herder, so hatte auch Bürger entscheidende Anregungen aus der Percy'schen Sammlung und der heimisch-germanischen Volksballaden- und Liederdichtung geschöpft. Nichts lockte ihn so sehr wie der Name und Ruhm eines volkstümlichen Poeten. Und er ist in Wahrheit ein solcher! Er lebt in den ursprünglichsten Gefühlen, Anschauungen und Gedankenvorstellungen, die man einen Allgemeinbesitz des sonst durch Bildung und Kastenwesen vielfach auseinandergerissenen deutschen Volkes nennen kann. Er schildert deutsche Landschaft und deutsches Volksleben. Seine Stoffe sind aus der unmittelbaren Wirklichkeit gegriffen, und er erweckt auch nicht künstlich eine Vergangenheitswelt. Die mittelalterliche Ritterballade der Percy'schen Sammlung erfüllt er mit reinem modernen Inhalt. Wie die ganze Poesie des „Sturmes und Dranges"

Lenore.

1.

Lenore fuhr ums Morgenroth
Empor aus schweren Träumen.
„Bist untreu, Wilhelm, oder todt?
„Wie lange willst du säumen? —
Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht,
Und hatte nicht geschrieben,
Ob er gesund geblieben.

2.

Der König und die Kaiserinn,
Des langen Haders müde,
Erweichten ihren harten Sinn,
Und machten endlich Friede.
Und jedes Heer mit Sing und Sang,
Mit Paukenschlag und Kling und Klang,
Geschmückt mit grünen Reisern,
Zog heim nach seinen Häusern.

Der Anfang von Bürgers Lenore
in der Niederschrift des Dichters.

trägt auch die seine durchaus naturalistisches Gepräge. Am höchsten steht sie im Ausdruck einer feurigen und starken, natürlich-sinnlichen Liebesleidenschaft, so in den Mollyliedern und verschiedenen Balladen noch, ferner in der wunderbar ausdrucksvollen und stimmungsreichen Malerei bewegter Vorgänge und Naturereignisse. Die Komik steckt voller Urwüchsigkeit bei ihm. Nur bleibt er halb noch immer im Bann der engen, dumpfen und beschränkten Spießbürgerlichkeit der Göttinger Schule. Als echter Naturalist tappt er immer wieder in die platte Trivialität hinein und glaubt die echte Wirklichkeit, das wahrhaft Volksmäßige gefunden zu haben, wenn er einen Bänkelsängerton anschlägt. Daher sind auch seine Sprache und seine Form noch ungleich. Sie charakterisieren die Entwickelung des Verses von Klopstock zu Goethe. Das Akademisch-Gelehrte der Klopstock'schen Form wich einer wahrhaft national-volkstümlichen Form. Das musikalische Element kommt nun auch in der äußeren Technik zur Geltung. Es erobert den Rhythmus und Reim. Alliterations- und Assonanzschönheit zeichnet die Bürger'sche Sprache vor allem aus. Oft aber sucht auch der Vers vergebens sein platt-prosaisches Wesen zu verstecken. Erst nur nach außen hin stellt er dann eine Verssprache vor. Innerlich lebt noch der Geist der alten Prosakunst jämmerlich und ganz heruntergekommen fort und wirft dem Dichter Knüppel zwischen die Beine. Die Verstandes- und Schriftstellerprosa des Lessing'schen Dramas, der unsinnliche Prosavers des „Nathan" ist bei Bürger zum echt sinnlichen, klingenden und duftenden Künstlervers geworden; aber dieser Vers fällt doch noch oft in die nüchterne Prosasprache zurück, denn noch fehlt die letzte und feinste Vollendung im Innenleben des Menschen des 18. Jahrhunderts, und darum auch die edelste Formvollendung. Denn auch Bürger litt an den Widersprüchen des damaligen deutschen Lebens und ging an ihnen wie so mancher Jünger des Sturmes und Dranges zu Grunde. Als Mensch und darum auch als Künstler. Er fand die reine Versform nicht, weil er nicht das Leben unter seine Füße bringen konnte. Mitten in dem Dumpfen und Engen der öffentlichen deutschen Zustände, bedrängt durch den Despotismus von oben und von unten her, durch die Engherzigkeit und Engstirnigkeit, die niedrig-alltägliche Klatschsuchtsmoral der Philisterwelt, hatte die deutsche Bildung ihre große innere Freiheit zu erringen und zu verteidigen. Bürger drängt in sinnlicher Leidenschaft darnach, sein Leben groß und frei sich auszugestalten und sein Ich zur Geltung zu bringen. Aber es lebt in ihm selber noch ein Stück Alltäglichkeit und Philistersinn, der sich künstlerisch in Bänkelsängerweisen ausläßt. Sind doch die wüsten Kraftgenialitäten des Sturmes und Dranges vielfach mehr Wirkungen dieses Restes von Philistrosität, der in den Köpfen und Herzen noch steckt, als Äußerungen der inneren Freiheit. Auch Bürger rang sich zu dieser noch nicht völlig durch, und so gehen Risse und Sprünge durch sein Leben und Dichten.

Das Sinnlich-Leidenschaftliche seines Wesens führt ihn empor und stürzt ihn herab. Der Drang nach Freiheit und Überwindung des dumpfen Philisterwesens gärte auch in dem Thüringer Johann Jakob Wilhelm Heinse (1749—1803). Und in seinem Künstlerroman „Ardinghello und die glückseligen Inseln“ verkündete er seine Ideale, die aus der Moral des 18. in die des 16. Jahrhunderts zurückführen und den frohen Sinnengenuß, die reine Künstlerfreude an Farben und Formen als die eigentliche Erlösung feiern. Heinse steht Wieland am nächsten, hat wie dieser von der französischen Rokokopoesie à la Crebillon dem Jüngeren genippt, aber ist im Grunde ebensowenig wie der Sänger des Oberon eine sexuell-sinnliche, als vielmehr eine ästhetisch-sinnliche Natur, ein Kunstepikureer gleich Ariost. Kein echter Vollpoet, sondern Halbpoet nur, Kunstschwelger, Ästhetiker und Kritiker. Wie unsere Litteraturgeschichten von Heinse's glühender Sinnlichkeit sprechen können, ist schwer verständlich. Seine nackten Gestalten stammen aus der Lektüre Winckelmanns und aus der Betrachtung der Schöpfungen griechischer Plastik. Es sind und bleiben Marmorfiguren, denen Blut, Wärme und Leben abgeht, und deren Bakchantismus ein Buch- und Studierstubenbakchantismus ist. Die Philosophie und Moral, das Freiheitsstreben und die Philisterfeindschaft Heinse's machen ihn zum Bundesgenossen der Stürmer und Dränger; aber seine kalte, ganz und gar unursprüngliche, gefühlsarme Kopf- und Atelierpoesie mit ihren reichen akademischen Elementen, die nur im Plastisch-Phantasievollen stark ist, steht im vollen Gegensatz zu der eigentlich herrschenden national-volkstümlichen Poesie der Genieperiode.



Wilhelm Heinse.

Lessing hatte das Drama mitten in die Gegenwart hineingestellt, in die nationalen, sozialen und geistigen Erregungen und Kämpfe des Tages. Es bekam durch ihn den lebendigen Wirklichkeitssinn des englischen Romans und suchte, indem es die Zustände der Zeit darstellte, thätig handelnd auf deren Umgestaltung einzuwirken. Zum Tendenzdrama war es geworden, das unmittelbar auf die nächsten Interessen des öffentlichen und privaten Lebens sich richtete und die großen Tugenden feierte, die aus dem Druck und der Not der Zeit allein siegreich herausführen konnten. Ein soziales

und ein bürgerliches Familiendrama, wie es schon längst der Alltäglichkeitsrealismus geschaffen hatte, blieb vorwiegend auch das Drama des Sturmes und Dranges. Das Leben im Durchschnitt darzustellen, so wie es ist, das Leben im engen und häuslichen, das Leben des Wirtshauses und der Gasse war noch immer die Losung. Aber man geht der Aufgabe mit neuen künstlerischen Mitteln zu Leibe. Man öffnet alle Arsenale des germanischen Naturalismus und holt die Waffen wieder hervor, mit denen einst Shakespeare gekämpft hatte. Freilich trägt die Kunstform des Sturm- und Drangdramas denselben Übergangscharakter, ähnlich wie die Bürger'sche Poesie, das Höchste mischt sich mit dem Plattesten, die elementarste Dichtersprache löst sich plötzlich in dürre Prosa auf. Aber sie bringt die großartigste Erneuerung und Umformung, die großartigste und notwendigste. Die geistreich-witzige, nach den feinsten Schulregeln gebaute Verstandesprosa Lessings, welche ruhig über der Sache schwebt, wie die wissenschaftliche Betrachtung, und immer nur den Autor selber zu Worte kommen läßt, diese vornehm-künstliche Sprache weicht der rein künstlerischen Sprache, welche mitten in den Dingen und Menschen steht und aus ihnen heraus redet. Das bringt eine ganz andere Mannigfaltigkeit der Farben, Abwechselung und Reichhaltigkeit mit. Alles wird sinnlicher und lebendiger, natürlicher und wirklicher. Die Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit kommt zum Ausdruck, das Gefühl und die Leidenschaft elementar wie bei Bürger. Das sind nicht mehr die stilisierten und fein pointierten Sätze Lessings, sondern die zerhackten, wirren Sätze der Alltagswirklichkeit, die trunken taumelnde, in Schreien, Seufzen und Stöhnen zerrissene Sprache der wahren Gefühle, der Verzweiflungen, Leidenschaften und großen Schmerzen. Aber es ist eine künstlerische Alltagswirklichkeitssprache, die uns das ganze Innensein der Charaktere zu gestalten sucht. Eine Prosasprache, die echte Poesiesprache ist und schon weit mehr Poesiesprache als die Verse des Lessing'schen Nathan.

Das Lessing'sche Drama, das noch immer nicht völlig den Geist der alten Schriftstellerpoesie überwunden hat, stellt das Tendenziöse voran. Es kann den alten, lehrhaften und moralisierenden Charakter der bürgerlichen Poesie Richardson'schen und Diderot'schen Charakters doch nicht ganz verleugnen. Das Sturm- und Drangdrama ist nun darüber hinaus und geht unmittelbar auf das künstlerische Sinnliche aus. Die Lust und das Leid des Menschenherzens schildert es um seiner selber willen. Es durchfühlt und durchlebt sie. Es reflektiert nicht über die Dinge, sondern stellt sie hin. Die reine mächtige Gestaltungsfreude füllt die Dichter allein aus. Nichts entzückt sie so sehr, als Außenwelt und Innenwelt zu beobachten, die Ströme der Gefühle und Leidenschaften vorüberrauschen, eine Fülle der Menschengestalten und Ereignisse dahinwallen zu sehen und all dies Geschaute und Erlebte in brennender Wirklichkeitstreue zu gestalten. Aber die Masse der neuen Bilder verwirrt sie auch. Die Phantasieeindrücke, die Gefühle, die Gedanken

drängen sich und stürzen durcheinander. Vor lauter Sinnlichkeiten kommt die Kunst zu keiner geistigen Zusammenfassung. Sie sieht die Einzeldinge, aber sie bildet keine Begriffe. Es fehlt ihr an klaren Ideen und Idealen, und sie kann nicht ordnen und komponieren. So wunderbar eine Einzelheit ist, so mangelt doch vielfach der Zusammenhang in der Handlung, in der Charakteristik, in den Gedanken. Der Dichter verliert plötzlich den leitenden Faden aus der Hand, die Einheit der Gefühle und der Phantasie geht in die Brüche und wirr und wüst läuft ihm alles zusammen. Wie der „Magus des Nordens" glaubt die neue Kunst nur zu sehr des Verstandes spotten und entbehren zu können, und wenn Kant schon bei dem Theoretiker der Richtung, dem doktrinärsten und kritischsten Kopfe, Herder, zu viel Einbildungskraft und zu wenig logische Stärke und vorsichtige Vernunft finden wollte, dann mußte es bei den eigentlich dichterisch-schöpferischen Geistern vielfach wohl noch schlimmer stehen.

Das rein Sinnlich-Künstlerische des „Sturm- und Drangdramas" und der Mangel an einem künstlerisch-geistigen Elemente macht es für weitere Kreise halb ungenießbar. Unsere ästhetische Bildung ist gerade keine weit vorgerückte und von jeher daran gewöhnt, eine Dichtung vor allem nach ihrem gedanklichen Inhalt, nach ihren Tendenzen, ihrer Moral, ihren Gesinnungen zu beurteilen, kurz nach dem, „was sich daraus lernen läßt". Aber für das Elementar-Künstlerische, für das Wie der Gestaltung geht ihr vielfach das rechte Verständnis ab, und so fällt ihr auch bei dem Sturm- und Drangdrama das oft Fratzenhafte und Excentrische, sowie Unausgegorene des Gedankenlebens, das Wüste und Verworrene der Handlung, das Jugendlich-Flegelhafte und Bombastisch-Renommistische so sehr auf, daß ihr die strotzende Sinnlichkeit, die ganze Natur- und Lebenswahrheit daneben nicht zum Bewußtsein kommt. Diese Poesie kann ganz und gar nicht verstandesmäßig begriffen, sondern muß durch und durch gefühlt, mitgeschaut und miterlebt werden. Sie erwächst aus einer unruhig gärenden Zeit von ausgeprägtem Jünglingscharakter, sie entspringt in Jünglingsköpfen und Jünglingsherzen. Die Gefühle sind inbrünstig-leidenschaftlich ergriffen von all den Welt- und Menschheitsbeglückungsplänen des Jahrhunderts, aber diese Ideen und Ideale, so mächtig sie das Gemüt erregt haben, sind doch noch nicht vollkommenstes Eigentum der jungen Dichter, sie sind angelesen und anerschwärmt, aber noch nicht wahrhaft erworben, noch nicht durch das Ich hindurchgegangen und umgeformt. Daher hat das geistige Leben etwas Chaotisch-Wüstes, bald Nebelhaft-Verschwommenes, bald Fratzig-Verzerrtes an sich, und die großen Fortschritte, welche die Entwickelung der neunziger Jahre bringen wird, liegen wesentlich eben nach der Seite des Intelligenten, des Ideellen und Idealen.

Wie Leisewitz, der Verfasser des „Julius von Tarent", so wies auch der deutschschreibende Däne H. W. von Gerstenberg (1737—1823), der

mit den „Gedichten eines Skalden“ Klopstock zu seiner Bardenpoesie angeregt hatte, durch seinen „Ugolino“ (1768) auf das naturalistische Drama hin. Der Form nach streng französisch-klassicistisch schlägt diese Dichtung doch schon einen kraftgenialischen Ton an und schwelgt in einer weitspurigen



J. M. R. Lenz.
Nach einer Handzeichnung von Pfenninger.

Malerei psychologisch-pathologischer Zustände. In der Poesie des Livländers Jakob Michael Reinhold Lenz, geb. am 12. Januar 1751 zu Seßwegen, prägt sich dann bald die echte Kunst des Sturmes und Dranges, in all ihrer Größe und all ihrer Unfertigkeit, vielleicht am charakteristischsten aus. Dem jungen Goethe stand er freundschaftlich nahe; niemand steht diesem aber auch künstlerisch näher, kein anderer erreicht ihn so sehr an Ursprüng-

lichkeit und urwüchsiger Frische, an genialischer Intuition, kurz an allem Jung-Goethe'schen, wie Lenz. Und ein paar Jahre lang durften sich die Zeitgenossen wirklich fragen, wer von den beiden Kampfgenossen der größere sei. Ja, man darf sehr ernsthaft die Frage aufwerfen, ob nicht im Rein-künstlerischen Lenz zuerst mehr auf Goethe eingewirkt habe als umgekehrt. Er spielt neben dem Vollender unserer Poesie eine ähnliche Rolle, wie sie Marlowe neben Shakespeare gespielt hat. Früh zerrüttete der Wahnsinn seine Kräfte und endete schon 1777 seine Laufbahn als Dichter. Doch schleppte er siechen Geistes das Leben noch weiter fort, bis er am 23. Mai zu Moskau im Elende starb. Noch erhellt sich zuweilen die Nacht, die über ihm lag, doch nur Bruchstücke und Trümmer säumen den letzten Teil dieses Weges. Lenz gehört zu den rätselhaftesten Dichtern der Weltlitteratur. Groß setzt er ein wie Goethe, nur zuckt es schon früh wie das ferne Leuchten des Irrsinns durch seine Poesie. Toll-barocke Einfälle vernichten den großen Eindruck der Natur und Wahrheit, den seine Kunst der Charakteristik und Gefühlsdarstellung sonst vielfach erweckt. Seine sozialen Dramen aus dem bürgerlichen Leben der Zeit, „der Hofmeister" und „die Soldaten" werden immer zu den besten Erzeugnissen einer naturalistischen Kunst zählen, welche in der Darstellung des Alltagswirklichen aufgeht. Groß ist die Ideenwelt nicht, allerhand Tendenziöses, aus den pädagogischen und anderen Bewegungen der Zeit, wird ziemlich äußerlich hineingetragen, so daß man fühlt, wie sehr bei dem Dichter das ganze Schwergewicht auf dem reinen Künstlerisch-Sinnlichen liegt, daß er nicht vom Gedanklichen und Verständigen, sondern dem Lebendig-Geschauten und Gefühlten ausgeht. Der Roman „der Waldbruder", das ausgereifteste Werk blieb ein Torso. Die Lyrik ist echte Gelegenheitslyrik im Goethe'schen Sinn, doch bleibt sie vielleicht zu sehr im Gelegenheitlichen und Subjektiven stecken. Sie kommt im einfachsten und kunstlosesten Gewande und verzichtet, ihrer inneren Wahrhaftigkeit sich bewußt, auf jeden äußeren Schmuck. Aber die Zukunft muß sie erst noch als die urdeutscheste lyrische Form verstehen lernen, die wie die Formsprache des jungen Goethe am freiesten ist von allem gelehrt-ausländischen Wesen. Ein anderer Jugendgenosse Goethe's, Heinrich Leopold **Wagner** (1747—1779) hat mehr die Art eines Nachahmers an sich. Seine „Kindermörderin" behandelt bekanntlich den gleichen Stoff wie die Goethe'sche Faust-Gretchentragödie. Beide Werke können als Marksteine in der Entwickelungsgeschichte unserer damaligen Poesie angesehen werden, wie sie von der Prosa zum Vers, von der Darstellung des Zeitlich-Beschränkten und Alltäglich-Wirklichen zur Gestaltung des Allgemein-Menschlichen und Ewig-Wahren, aus einer geistigen Thalwelt zu reinsten Höhen menschlicher Weisheit emporsteigt. Auch der Maler **Friedrich Müller** (1749—1825) wird mehr von der Zeit bestimmt und getragen, als daß er die Zeit trägt. Sein „Faust"- und sein „Genovefa"-Drama

verraten Talent und Geschick und spiegeln treu und charakteristisch den allgemeinen Typus der neuen Poesie wieder, während seine pfälzischen Idyllen wohl besser noch als die Vossischen den Realismus deutschen Landlebens zum Ausdruck bringen. Eine geistige Entwickelung war von diesen Dramatikern der Genieperiode außer Goethe und Schiller nur noch dem Frankfurter Fr. Maximilian Klinger (1752—1831) beschieden, der als russischer Generallieutenant zu Dorpat starb. Von dem Titel seines Dramas „Sturm und Drang", den Christoph Kaufmann, der Apostel Lavaters erfunden hatte, erhielt die ganze litterarische Bewegung ihren Namen. Die zarten Künstlernerven eines Lenz besitzt er nicht; aus groberem Stoffe geformt, eine thätig-willenskräftige und praktische Natur betont er von seinen Genossen am meisten das Moralisch- und Stofflich-Tendenziöse. Er will die Ideen der revolutionären Jugend verkünden und fühlt sich als Reformator, der nur statt der Kanzel die Bühne besteigt. Das Naturfrische, Eigenartige und Neue, die Delikatessen und charakteristischen Feinheiten, das eigentlich-groß Dichterische geht dabei verloren; seine Gestalten sind viel derber und grober als die Lenz'schen, gemacht kolossalische Kulissenreißer, die nicht wie die Goethe'schen, Lenz'schen und selbst Wagner'schen Figuren einfach und natürlich reden, sondern pathetisch-bombastisch und aufgeblasen deklamatorisch. Den großen, aber auch den harten holzschnittmäßigen und übertriebenen Charakter behalten sie auch später bei, als die überschwänglichen Stimmungen dieser Jahre längst überwunden waren. Unsere landläufige Litteraturgeschichte bringt die Poeten dieser Zeit alle unter einen Hut und spricht bei jedem in gleichem Ton von einer Dichtung der Übertreibung und des Schwulstes. Aber in Wahrheit herrschen die lebendigsten Unterschiede zwischen der Richtung Lenz und Goethe einerseits, Klinger und Schiller andererseits. Und wenn eine Kunst dem Bombastischen fremd und fern gegenübersteht, so ist es gewiß die Lenz-Goethische. Durch die männliche Tüchtigkeit seines Wesens, seine ganze Charakterfestigkeit



Fr. Maximilian von Klinger.

arbeitet sich Klinger aus den Strudeln dieser wilden Zeit empor, von denen so mancher verschlungen wurde, und das ursprünglich Nüchterne, das Gut-Bürgerliche und Moralisch-Ehrenfeste kommt dann auch in seiner späteren Dichtung, vor allem in seinen Romanen reiner und reifer zur Geltung. Auch er kehrt im Drama von Shakespeare zum griechisch-französischen Stil wieder zurück.

Die Gegensätze in den Künstlernaturen eines Lenz und eines Klinger traten nicht minder bei Herder und Lessing hervor, und sie wiederholen sich in den Erscheinungen Goethe's und Schillers. Es ist keine Frage, wo das elementar-ästhetische Anschauen und Erfassen der Welt am reinsten sich durchgerungen hat. Lessing, Klinger und Schiller kommen doch immer wieder zuletzt auf jene etwas ängstliche Kunst zurück, der wir in der bisherigen Entwickelung der Weltlitteratur immer wieder in allen Formen begegnet sind: auf eine Poesie von geringerem Selbstvertrauen, die sich im Mittelalter als Magd der Kirche und der Theologie verdingte und das aufstrebende Bürgertum um einen Unterschlupf bat, weil sie gar so viele nützliche und wissenswerte Dinge lehren könne. Aber auch der junge Schiller sah noch in der Schaubühne vor allem die moralische Anstalt. Die reine Lust an der Erscheinung, an Farbe und Form, an Klang und Ton, die ganz ursprüngliche, künstlerische Gestaltungs- und Schöpferfreude hatte Europa einmal in den Tagen der Renaissance kennen gelernt. Aber nach dem Hingang der Ariost und Shakespeare war diese Errungenschaft wieder verloren gegangen. Weder die Corneille und Boileau, noch auch die Milton und noch weniger die Voltaire wußten das Gut zu würdigen und zu erhalten. Und der deutschen Bildung war es bisher völlig fremd geblieben.

Aber jetzt entdeckte sie es für sich, entdeckte den reinen Kunstgeist der Renaissance für Europa von neuem wieder. Nichts war damals in der Seele des deutschen Volkes so mächtig, wie ein poetisches Wollen und Fühlen, und in all den Gärungen des Geisteslebens verspürt man den Genius des Dichterischen als die erregende Kraft. Schon in Wieland war der heiter oberflächliche Ariost neu erschienen, der elegante Formalist, der rein sinnliche Atelierkünstler. Aber von diesem rein Sinnlichen gingen auch die unmittelbarsten und innerlichsten Poeten des „Sturmes und Dranges“ aus; doch wollten sie schon mehr als nur eine Wieland'sche Atelierkunst. Sie suchten nach jener Darstellung der Totalität des Geistes- und Seelenlebens, von dem die „Magier“ und die „Unbewußten“ jener Jahre redeten. Nur überwog die Freude am Sinnlichen die am Geistigen, nur faßten sie so sehr das Bild ins Auge und versenkten sich derartig in den Genuß der Erscheinungen, daß sie verwirrt von der Fülle der Eindrücke die zusammenfassenden Begriffsbildungen, die Ideen und Ideale darüber vergaßen. Die anderen hingegen, die Lessing und Klinger, welche mehr die Tendenz- und

Verstandeskunst der französisch-klassicistischen Periode fortsetzten und von dem Gedanken zur Erscheinung hinsuchten, welche mit Pumpen und Röhrwerk arbeiteten, gaben nur zu abgezogene und sinnlich verkümmerte oder zu schwulstige Gestalten. Den Weg der Vollendung aber, den Weg vom Sinnlichen zum Geistigen, von den Erscheinungen zu den Idealen fand Johann Wolfgang Goethe.

Das elementare dichterische Empfinden der siebziger Jahre ist bei ihm in stärkster Kraft vorhanden, und was in dieser Frühlingszeit unserer neuen Poesie ersehnt und erhofft wurde, all das Naive und Ursprüngliche, das Frische und Unmittelbare, das Neue und Genial-Eigenartige, das Germanisch-Nationale und -Volkstümliche bringt die Poesie des jungen Goethe am reinsten und lebendigsten zum Ausdruck. Am 28. August 1749 ward er zu Frankfurt a. M. geboren und genoß das ebenso große wie seltene Glück einer „leider ganz und gar regellosen“ Erziehung, die den Knaben fast ganz sich selber überließ und vielleicht nicht wenig dazu beitrug, daß er mit so eigenen Augen die Welt ansah, so ungebrochen und seinem Ich vertrauend, so frei und so vorurteilslos durch das Leben dahinging. Und er wuchs in günstigeren sozialen Verhältnissen heran als fast all die mitstrebenden Genossen, die Herder und Lenz, die Klinger und Voß, die Bürger und Schiller. Er hatte nicht wie diese mit der dem Künstler empfindlichsten und rohesten Lebensmisere zu kämpfen; ihn umfloß die behaglichere Wärme gesicherten patricischen Wohlstandes. Die Frohnatur der Mutter durchleuchtete das Haus, und so hielt das Schicksal das allzu Verbitternde, Drückende und Enge von ihm fort, das in den bürgerlichen Kreisen des damaligen Deutschland noch herrschte, und von dem wir noch erfahren werden, wie schwer es auf der Kunst lastete. Auch daß er schon als Sechzehnjähriger die Universität bezog und dem Elternhause entrückt ward, mochte die große Selbständigkeit und Ichkraft seines Wesens, welche sein ganzes Leben so mächtig durchleuchteten, befestigen und stärken. In Leipzig (1765—1769) und Straßburg (Frühjahr 1770 bis August 1771) verbringt er seine Studienjahre. Dort schreibt der werdende Poet noch Verslein und Lustspielchen im herrschenden Geschmack der Anakreontiker und des französischen Schäferrokokos, aber in Straßburg verspürt er dann mächtig den Hauch der neuen Zeit und der neuen Kunst. Herder selbst führt ihn in deren Verständnis ein, und rasch wird der Jüngling zum Bekenner Ossians und Homers, Shakespeare's und des Volksliedes. Auch das Weib greift früh in sein Leben ein. Und er bleibt ihm kein Petrarkischer Schwärmer und platonisch verzückter Anbeter gegenüber. Käthchen Schönkopff, das Leipziger Wirtshaustöchterlein, lehrt ihn das Küssen und Zanken, tiefer aber greift die Liebe der Pfarrerstochter von Sesenheim, der gretchenholden Friederike Brion, in seine Seele hinein. Wie weit die beiden miteinander kamen, möchte klatschsüchtig unsere Alexandrinische Litteraturgeschichte enthüllen. Als wäre es nicht genug, zu wissen,

wie sich die Geliebte in dem Innern des Liebenden abspiegelte, nicht was sie war, sondern was sie dem Dichter war. Und sein ganzes Leben hindurch



Johann Wolfgang von Goethe.
Gemalt von G. O. May im Juli 1779.

begleitet ihn ein lockender Reigen anmutsvoller Frauen und Mädchen. Friederikens Bild wird zunächst verdrängt von dem Bildnis Lottens Buff,

das seinen Wetzlarer Aufenthalt (1772) erhellt, dann schmachtet er zu Frankfurt (1773—75) in den Fesseln der koketteren Lili Schönemann und kostet zuletzt, seine Lehr- und Wanderjahre abschließend, in Weimar die



Goethe's Geburtshaus in Frankfurt a. M. nach dem Umbau von 1755,
jetzt großer Hirschgraben Nr. 23.

große Leidenschaft seines Lebens in der Liebe zur Frau von Stein aus. Doch durch all die Lüste und Leiden der Liebe, durch all die Wonnen und Bitternisse des Daseins schreitet er als der alles besiegende Künstler dahin.

Er überwindet die Schmerzen und genießt doppelt die Freuden, indem er sie objektiviert und gestaltet. Das Weib aber in der idealen Auffassung



Das Goethe'sche Familienbild von J. K. Seekatz vom Jahre 1762.
Im Vordergrunde Goethe's Eltern, rückwärts Goethe als Knabe nebst seiner Schwester.

der germanischen Rasse hat er wie kein anderer dargestellt. Und er hebt es nicht über das Irdische empor, sondern wie Bürger erschaut er es in der vollen und frischen Sinnlichkeit seiner Natur. Aber das Goethe'sche Mädchen, auch wenn es nur die Genossin einer Nacht ist, erscheint von zarterem Bau und Wuchs als die derbere Dienstmagd Bürgers. Mit dem lockendsten Zauber verklärt er die irdisch-sinnliche Gestalt, und immer ist es ein Dankbarer und Liebender, der mit Ehrfurcht von der Freundin, mit leuchtendem Auge von der Geliebten redet.

Die Jahre 1773, 1774 und 1775 sind die früchtereichsten, gewaltigsten Jahre im Leben des jugendlichen Goethe; das Titanisch-Geniale der Sturm- und Drangperiode, das impulsive Fühlen und Wollen, die Überschwänglichkeiten und die ganze zusammengehaltene echte Kraft der Zeit lodert in den mächtigsten Flammen aus seinen Werken hervor: dem „Götz von Berlichingen", den „Leiden des jungen Werther", den in dieser Zeit entstandenen lyrischen Gedichten und Bruchstücken des „Faust". Und auch in das Breite und Weite drängt sein übervoller Geist. Nicht nur viel schafft er, sondern auch vieles. Spielend überwältigt der Dichter, welcher im „Götz" und „Faust" die germanische Naturformensprache intuitiv in ihrem tiefsten Wesen erfaßte, im „Clavigo" auch die engere Kunst- und Verstandesform Lessing'schen Gepräges und schreibt das Drama nach Vorschrift und Regel. „Stella" entsteht, „ein Schauspiel für Liebende", kaum ein Werk des künstlerischen, aber um so mehr des moralischen Titanismus, der an den Fesseln der alltäglich-bürgerlichen Sittengesetze rüttelte. Und köstlich frische, satirisch-mokante Fastnachtsspiele im Hans Sachs'schen Stile sprießen hervor, die Farce „Götter, Helden und Wieland", welche mit germanischer Derbheit und Gesundheit und dem Übermut der Jugend die schönfrisierten, dünnwadigen Salon- und Modegriechen des guten Wielands lachlustig verspottete.

Am 7. November 1775 traf Goethe in Weimar als Gast des dortigen Hofes ein, der, einer der wenigen deutschen Höfe der damaligen Zeit, der deutschen Litteratur Neigung entgegenbrachte und es gewagt hatte, mit dem französischen Geschmack zu brechen. Ein ernsterer Freundschaftsbund verknüpft ihn bald mit dem jungen Herzog Karl August, und aus dem Dichter ward im Juni 1776 ein Geheimer Legationsrat. Höhere Ehren folgten bald und 1782 auch der Adelstitel. Der Dichter war in das praktische Leben eingetreten, Regierungs- und Amtsgeschäfte, die er sehr ernst nahm, drangen auf ihn ein, und berechtigt war die Sorge, daß der Dichter an dem Hofmann und dem Staatsbeamten zu Grunde gehen könne. Es liegt auch über den zehn ersten Jahren des Weimarer Aufenthalts eine graue Wolke, die in all das Äußerlich-Frohe und Glänzende hineinschattet. Das Mächtig-Sieghafte und Titanische, mit dem der Dichter im ersten Ansturm alles niedergeworfen hatte, verkümmert in dieser Zeit. Das alte Feuer brennt nicht mehr so hell. Mühsamer schleppt sich die Produktion hin.

Nichts Großes will recht fertig werden, weder der „Egmont", der schon in Frankfurt angefangen war, noch der „Wilhelm Meister", an dessen ersten vier Büchern der Dichter von 1778 bis 1783 arbeitet. Vieles bleibt Bruchstück für immer („Die Geheimnisse", „Elpenor"); die „Iphigenie" aber und der „Tasso" wurden, wie sie zuerst in dieser Zeit entstanden, später von Goethe selber verworfen. Am reinsten leuchtet sein Genius auch noch jetzt aus den lyrischen Poesien hervor, die Allerköstlichstes bergen, und in dem kleinen Drama „Die Geschwister" zeigt er die ganze Delikatesse seiner Charakter-Zeichnung. Im allgemeinen wirkt der Geist fort, der in den ersten großen Jugendwerken lebte, der Geist des Naturalismus und des National-Volkstümlichen. Aber es bereitet sich auch eine neue Entwickelung langsam vor. Und dieses Hangen zwischen Altem und Neuem weckt die verdrießlichen Stimmungen. An dem ganz Ursprünglichen, an der elementaren Frische hat der Dichter einiges eingebüßt. Er ist klüger und einsichtiger geworden, doch auch nüchterner und trockener. Er scheut vor dem Jugendlichen, Maßlosen und Ungebundenen zurück und lernt im Umgang mit Hof und Gesellschaft auf Form, Regel und Etikette halten. Im Leben wie in der Poesie.

Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung

wird heute

Donnerstags, den 3ten Februar, 1780,

zum letztenmale aufgeführt:

Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand.

Ein Schauspiel in fünf Aufzügen, von Göthe.

Personen:

[illegible]

Morgen ist der erste und letzte Ball en Masque.

Hamburger Theaterzettel zu „Götz von Berlichingen".
Aufführung am 8. Febr. 1780 unter Schroeders Direktion.

Die bestimmenden Charakterzüge der Goethe'schen Jugendpoesie findet man auch bei den Genossen vom „Sturm und Drang", den Bürger, den Lenz, Klinger und Herder. Sie ist aufs innigste verwachsen mit all den Ideen, Gefühlen und Stimmungen der Zeit und lebt von ihrem Saft und Blut. Aber man vermag doch schon herauszufühlen, was ihn über die

Mitstrebenden hinausführen wird. In seinem Wesen und in seiner Poesie liegt von vornherein etwas Freieres und Unbefangeneres; der ganze geistige Organismus erscheint feiner und vornehmer. Das Auge leuchtet in größere Weiten und Tiefen hinein. Das Barock- und Sonderbar-Originelle, das so viele in der Zeit verwirrt und zuletzt doch nur der Ausfluß eines verkrüppelten und einseitigen Innenlebens ist, hält ihn nicht in seinem Bann.

Deutlich zeigt sich vielmehr jener gesunde Eklekticismus, der all den großen Weltdichtern eigen ist, und der mächtige Objektivitätsdrang seiner Natur, doch verbunden mit einem lebendigen, selbstherrlichen Ichgefühl. Das alles deutet auf die große Entwickelungsfähigkeit seines Geistes hin, das wunderbar Proteusartige, die Universalitäten seines Schaffens, während die neben ihm Wirkenden zumeist ins Enge sich verlieren und einen Acker von geringem Umfang bebauen. Er lebt ganz in der Modernität seiner Zeit, doch klebt er viel weniger als die Bürger, die Lenz, die Wagner, an dem stofflichen Realismus und Naturalismus der Periode fest, der wie der englische Roman die Sitten und Gebräuche der Zeit, kurz das Außenleben wesentlich schilderte. Gleich mit seinem „Götz“ kam er über das Gedrückte, Enge und Dumpfe, die Familienstubenpoesie des „Sturmes und Dranges“ heraus. Er schildert keine mehr oder weniger beschränkten und in ihrer Beschränktheit immer etwas verdrießlichen Alltagsmenschen, sondern einen begeisternden Helden. Und auch in seinem „Werther“ erhebt er sich ähnlich wie Klopstock gleich über den beschreibenden Realismus empor und drängt in das tiefste Innenleben der Periode hinein. Er steht dem Stoff als Lyriker gegenüber und giebt ihm eine über das Beschränkt-Zeitliche hinausreichende Ausprägung. Er erzählt eine einfache Liebesgeschichte, und die Schilderung der Gefühle wird ihm zur Hauptsache. Dagegen tritt die Schilderung der Zeitbegebenheiten und Zustände zurück. Goethe wirkt daher von den Dichtern des „Sturmes und Dranges“ am wenigsten tendenziös, und all das Moralische und Belehrende setzte sich am elementarsten in reine künstlerische Objektivität um. Und doch läßt er uns durch die Darstellung des Wie der Gefühle das innerlichste Wesen seiner Zeit unmittelbarer und tiefer verstehen, als das der ausführlichste kultur- und sittengeschichtliche Roman vermöchte.

Darum kommt er auch in der Form schon weit über die anderen hinaus. Sie ist sicherer und konzentrierter. Sie faßt das Große und Bedeutende schärfer auf und stellt es klarer hin. Da läuft nicht, wie bei Bürger und Klinger, eine gehoben leidenschaftliche Sprache plötzlich in platte Prosa weitschweifig und verwässert aus, und sie überwindet auch das allzu Simple der Lenz'schen Dichtung, die in der subjektiven Zufälligkeits-Gelegenheitsdichtung übermäßig stecken blieb. Die ausgesprochene Vorliebe für freie Rhythmen und für den sogenannten Knittelvers, den urwüchsigsten der deutschen Verse, beweist auch den sichersten Instinkt für national-volkstümliche

Kunstformen und die Abkehr von aller gelehrten und ausländischen Poeterei. Am Weimarer Hofe hatte Goethe den Geschmack an den Kraftgenialitäten seiner Jugend allmählich verloren und sie zum Teil als Roheiten empfinden gelernt. Und als er aus Italien heimkehrte, da stand vor seiner Seele eine ganz neue Kunst. Um so verdrießlicher blickte er drein, daß in der deutschen Poesie die Geister noch fortspukten, die er selber aus seinem Innern gebannt hatte. Vor allem war es ein junger schwäbischer Dichter, Friedrich Schiller, am 10. November 1759 zu Marbach geboren, der an Wildheit und Bombast, aber auch an hinreißender Leidenschaft und Gewalt alles Bisherige schien übertreffen zu wollen, die Stimmung in den Jahren des Goethischen Titanismus erneuert und im Sturm die Herzen der Jugend erobert hatte.

Und was weder Goethe noch den mit ihm wirkenden Genossen eigentlich gelungen war, das erstürmte dieser Jüngste im ersten Anlauf: die Bühne. Gewiß waren auch das Theater und die Schauspielkunst vom Geiste der neuen Zeit nicht unberührt geblieben. Wie die Poesie nahmen sie in dieser Zeit den gewaltigsten Aufschwung. Wohl war das Hamburger Nationaltheater, an dem Lessing als Dramaturg gewirkt hatte, nach kurzem Bestehen wieder eingegangen, aber der ideale Geist, der diese Nationaltheaterbewegung hervorgerufen, wirkte weiter fort und hob das Selbstbewußtsein und das Ansehen des Schauspielerstandes. Selbst nach Wien griff er herüber, wo die alte Hanswurstkomödie ihre stärkste Festung besaß; lag doch auch das geistige Leben zu jener Zeit in den Habsburger Ländern tief darnieder und nahm nur geringen Anteil an den großartigen neuen künstlerischen Bestrebungen. Die Jesuiten Denis und Aloys Blumauer (1755—1794), letzterer eine Art von Wielandschüler, welcher die „Äneis“ travestierte, waren die Zierden des österreichischen Parnasses. Doch hatte es angefangen, allmählich auch hier zu tagen. Joseph von Sonnenfels (1733—1817) stand an der Spitze der Aufklärungspartei, welche dem Neuen Bahn zu brechen suchte, und eröffnete den Kampf gegen das Hanswursttheater, sowie für das regelmäßige Schauspiel. Das Burgtheater wurde 1776 von Joseph II. zum Hof- und Nationaltheater gemacht, und die französische Schauspielkunst überließ der deutschen das Feld. Im hellsten Lichte aber strahlte noch immer das Theater in Hamburg. Aus einem Kreise glänzender Talente hob sich hier als der Erste Friedrich Ludwig Schroeder hervor (1744—1816). Dem Eckhof'schen Verstandes- und Nüchternheitsrealismus gegenüber vertritt er die Kunst der Genialität und Unmittelbarkeit, wie sie die neue Zeit geweckt hatte. Zu Eckhof verhält er sich, wie Goethe zu Lessing. Und er blieb dem nationalen naturalistischen Stile Shakespeare's und des Sturmes und Dranges auch dann treu, als die Dichtung in die Fahrwasser des Klassicismus zurückkehrte. Schroeder eroberte den wiedererweckten Shakespeare für die deutsche Bühne. Er selber und zahlreiche ausgezeichnete Schüler und Schülerinnen verbreiteten das

großen Stils aber, das wie bei Lessing über die Familienstube weit hinausgewachsen war, erreichte mit diesem Werke einstweilen seinen Abschluß und seinen Höhepunkt.

Am 15. April 1784 war „Kabale und Liebe“ zum erstenmale in



Friedrich Schiller.
Nach dem Gemälde von G. v. Kügelgen und dem Stich von H. Loedel.

Mannheim aufgeführt worden. Hier hatte Dalberg Schiller im Juli 1783 auf die Dauer eines Jahres als Theaterdirektor angestellt, nachdem sich dieser am 22. September 1782 heimlich durch die Flucht der Gewalt des Herzogs Karl Eugen entzogen hatte. War ihm doch verboten worden, fernerhin noch etwas zu schreiben, und mußte er doch auch bei seinen Gesinnungen auf Schubarts trauriges Los gefaßt sein. Von 1785—1787 genoß der Dichter die Gastfreundschaft J. G. Körners, des Vaters des Sängers von „Leyer und Schwert", lebte zu Leipzig und Gohlis, zu Dresden, Loschwitz und Tharandt und vollendete seinen „Don Karlos", welcher die Jugendperiode seines Schaffens abschließt. Die Dichtung trägt, ähnlich wie die Goethe'sche Poesie aus dem ersten Weimarer Jahrzehnt, Übergangscharakter an sich und hat etwas Schwankendes, Zwiespältiges und nach beiden Seiten hin Unfertiges an sich. Sie nimmt schon den Anlauf zur Schiller'schen Geschichtstragödie und atmet doch in einer Beziehung mehr vom Geist der engen bürgerlichen Familienstubenpoesie als „Kabale und Liebe"; andererseits bleibt die in der Gestalt des Marquis Posa verkörperte politisch-philosophische Tendenz in bloßer Rede stecken



Schillers Geburtshaus in Marbach am Neckar.

großen Stils aber, das wie bei Lessing über die Familienstube weit hinausgewachsen war, erreichte mit diesem Werke einstweilen seinen Abschluß und seinen Höhepunkt.

Am 15. April 1784 war „Kabale und Liebe" zum erstenmale in



Friedrich Schiller.
Nach dem Gemälde von G. v. Kügelgen und dem Stich von H. Loedel.

Mannheim aufgeführt worden. Hier hatte Dalberg Schiller im Juli 1783 auf die Dauer eines Jahres als Theaterdirektor angestellt, nachdem sich dieser am 22. September 1782 heimlich durch die Flucht der Gewalt des Herzogs Karl Eugen entzogen hatte. War ihm doch verboten worden, fernerhin noch etwas zu schreiben, und mußte er doch auch bei seinen Gesinnungen auf Schubarts trauriges Los gefaßt sein. Von 1785—1787 genoß der Dichter die Gastfreundschaft J. G. Körners, des Vaters des Sängers von „Leyer und Schwert", lebte zu Leipzig und Gohlis, zu Dresden, Loschwitz und Tharandt und vollendete seinen „Don Karlos", welcher die Jugendperiode seines Schaffens abschließt. Die Dichtung trägt, ähnlich wie die Goethe'sche Poesie aus dem ersten Weimarer Jahrzehnt, Übergangscharakter an sich und hat etwas Schwankendes, Zwiespältiges und nach beiden Seiten hin Unfertiges an sich. Sie nimmt schon den Anlauf zur Schiller'schen Geschichtstragödie und atmet doch in einer Beziehung mehr vom Geist der engen bürgerlichen Familienstubenpoesie als „Kabale und Liebe"; andererseits bleibt die in der Gestalt des Marquis Posa verkörperte politisch-philosophische Tendenz in bloßer Rede stecken



Schillers Geburtshaus in Marbach am Neckar.



Horch, horch! sein Sohn ist in seinen Träumen
Die Räuber IIte Act 2te Sc



Siehst du Böswicht was ich jezt aus dir machen kann?
IIIe A. 1e Sc.



Du weinst Amalia? —— und das sprach er mit einer Stimme!
IVe A 4te Sc.



Er ist maus todt —— mich sieht er nicht wider
Ve A. 1e Sc.

Illustrationen Chodowiecki's zu Schillers „Räubern".

Nach den zuerst im Gothaer Theaterkalender von 1783 veröffentlichten Originalkupfern.

und geht äußerlich neben der Haupthandlung einher. Auch die Komposition hat etwas Wirres an sich und verstimmt durch zu viel kleinliches Intriguenwesen. Doch ist unverkennbar das Streben nach einer höheren Weltanschauung und philosophischen Auffassung der Dinge, nach einer tieferen und feineren, erfahrungsreicheren Charakterzeichnung und nach einem Stil der Würde und Gefaßtheit.

Goethe und Schiller schlugen neue Wege ein, die Lichter eines Lenz, eines Wagner, eines Maler Müller erloschen, die revolutionären Ideen aber, aus denen die jugendlich gärende Poesie dieser Zeit mit am meisten Nahrung geschöpft hatte, erschienen durch die Ausschreitungen der französischen Revolution bloßgestellt. Ein anderer Geist zog in die Litteratur ein. Aber auf der Bühne und in der Unterhaltungslitteratur suchten die kleinen litterarischen Alltagsseelen noch eine Weile für sich die großen Erregungen auszunutzen, welche Goethe mit dem „Götz“ und dem „Werther“ und Schiller mit den „Räubern“ hervorgerufen hatte. Das Ritterdrama polterte auch weiter über die Bretter des Theaters, geführt von Graf Törrings „Agnes Bernauerin“ und Babo's „Otto von Wittelsbach“; die Vulpius, Cramer und Spieß aber sorgten durch Räuber-, Ritter- und Gespensterromane für den Geschmack der Menge, welche den großen Schöpfungen der Zeit dumpf und stumpf gegenüberstand.

Der Klassicismus.

Goethe und Schiller in der Zeit ihrer Vollendung.

„Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind“, hatte Lessing am Schlusse seiner Dramaturgie, beim Zusammenbruch des Hamburger Unternehmens, ausgerufen. Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen eine national-volkstümliche Poesie zu verschaffen . . . . hätte man jetzt noch einmal ausrufen können, da der alte Geist der Gelehrten- und Nachahmungspoesie noch einmal in unserer Kunst zum Ansehen gelangte.

In dem Kampf gegen den französischen Klassicismus hatte auch Lessing die tiefste Ursache nicht erkannt, aus der das Irrige dieser Poesie der äußeren Regel und Form zum erheblichen Teil hervorging. Wir haben gesehen, daß jener Klassicismus nichts als eine neue Entwickelungsform der akademischen Kunst war, die von Anfang an auf breiter Straße durch die Geschichte der neueren europäischen Dichtung dahinzieht und den Geist und die Form der hellenisch-römischen Kunst der Kunst der neuen Völker aufzwang. Ob diese Poesie nun in der nationalen Sprache auftrat oder gleich auch, ihr gelehrtes Wesen vollkommen entschleiernd, in lateinischer Sprache, das machte keinen erheblichen Unterschied aus.

Jede Zeit rühmte sich, nun erst den „echten Geist der reinen Antike“ erkannt und erobert zu haben, und sah mit Geringschätzung auf die Vergangenheit herab, die sich ein so vollkommen falsches Bild von diesem echten und wahren Geist gemacht hatte. So waren von Petrarca die mittelalterlichen Vorstellungen berichtigt worden; besserer Erkenntnis rühmte sich dann wieder der Humanismus, als er auf seiner Höhe stand, und Malherbe, Boileau, Corneille und Racine spotteten über die Ronsards und die Klassicisten der Renaissancezeit. Da kann es nicht wunder nehmen, daß jetzt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Malherbe und Boileau, die Corneille und Racine an der Reihe waren und sich skalpieren lassen mußten. Wieder einmal erkannte die Wissenschaft, daß diese armen Menschen von der Antike ganz unklare und thörichte Anschauungen sich gemacht hatten, und beherrscht von dieser Wissenschaft, sprechen wir noch heute allgemein geringschätzig von dem französischen „Pseudoklassicismus.“

Der neue, „nun erst echte und reine“ Klassicismus des 18. und 19. Jahrhunderts hat über diesen Pseudoklassicismus die bittersten Urteile gefällt, aber dabei gänzlich übersehen, wie sehr er in seinem innersten Wesen mit ihm übereinstimmte, nur in Äußerlichkeiten von ihm abwich und ebenso wie jener verdient, als Pseudoklassicismus angesehen zu werden.

Freilich, das Bild hatte sich etwas verschoben. Bis in diese Zeit hinein war es in erster Linie die altrömische Litteratur gewesen, der man nachgeeifert hatte. Aus ihrer Kenntnis schöpfte man vornehmlich seine Kenntnis der Antike überhaupt. Virgil galt den Epikern als Muster, die Tragiker richteten sich nach Seneca und die Lustspieldichter schlossen sich an Plautus und Terenz an. Vielfach urteilte man über die Griechen sehr geringschätzig ab, besonders Scaliger, der tonangebende Poetiker des Humanismus, und ließ nur die Römer als Muster gelten. Auch Voltaire stand noch mehr auf seiten dieser als jener. Das wurde jetzt im 18. Jahrhundert anders, als der germanische Geschmack den romanischen wieder zurückdrängte. Auf einmal fiel es wie Schuppen von den Augen. Man erkannte, daß die Kunst und Poesie der Römer nur eine Kunst aus zweiter Hand war, nichts als eine sklavische Nachahmung griechischer Vorbilder; man maß Virgil an Homer, Seneca an Sophokles, und plötzlich erging es der römischen Poesie, wie jeder Poesie der Nachahmung: man verlor den Geschmack an ihr, man erkannte die klaffenden Unterschiede zwischen Original und Kopie; was dem älteren Geschlecht als Kunst der höchsten Vollendung erschienen war, erschien nun als eine Kunst der Studierstube oder gar des ärgsten Verfalls. Genug, als die wahrste und eigentlichste, die edelste und erhabenste Offenbarung der Antike sah man nun die hellenische Dichtung an. Bei allen derartigen Wertschätzungen läuft eben immer ein gut Stück Subjektivität unter. Es entsprach dem innersten und ursprünglichsten Wesen der französisch-klassicistischen Kunst,

daß sie an der römischen Hof- und Salonpoesie, an dieser Poesie des Formalismus, der Regelrechtigkeit und der guten Dispositionen Gefallen fand, während sich die germanische Bildung des 18. Jahrhunderts durch innere Wahlverwandtschaft zu all der feinen Humanität und Idealität, der Schlichtheit und Natürlichkeit der griechischen Poesie hingezogen fühlen mußte.

Die schwärmerische Bewunderung für die Kunst des alten Hellas verkündete keiner mit mehr Feuer und Beredsamkeit als Johann Joachim **Winckelmann** (geb. am 7. Dezember 1717, ermordet am 8. Juni 1768), Lessings älterer Zeitgenosse, der arme Schusterssohn aus Stendal, der schon früh nur den einen großen Traum träumte, im Anschauen der Denkmäler der antiken Kunst ganz zu versinken. Eine durch und durch ästhetische Natur, welche ganz und gar im Künstlerisch-Sinnlichen aufging und mit den Entzückungen eines Verliebten in dem Genusse plastischer Formen schwelgte. Für ihn umfaßte die Welt nichts Höheres und Gewaltigeres als die Schöpfungen der antiken Plastik, denen er einen religiösen Kultus widmete. Und mit dem hinreißenden Schwunge, wie ihn nur die innerlichste Überzeugung verleiht, pries er deren Herrlichkeit und die Herrlichkeit des alten Griechentums überhaupt. Kein Heil außer bei den Hellenen! Sie allein hatten die Kunst aller Kunst geschaffen und das absolute Ideal alles künstlerischen Schaffens erreicht. Nur wer in ihre Schule ging, wer ihnen nacheiferte, konnte der Gnade teilhaftig werden; ausgeschlossen jedoch war von vornherein die Hoffnung, sie jemals zu erreichen. Alles Große war ein für allemal gethan, und für die Nachgeborenen blieb nichts übrig, als dankbar zu genießen und anzubeten.



J. J. Winckelmann.
Nach einem Gemälde von Angelika Kaufmann 1764.

Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764) nimmt in der Geschichte unseres neueren Bildungslebens einen allerersten Rang ein und übte auf dessen besondere Ausgestaltung den mächtigsten Einfluß aus. Ein paar Jahre nach dem Erscheinen des Werkes schrieb Lessing jene obenerwähnte Stelle aus der „Hamburger Dramaturgie“ nieder, und schon er nennt es einen abgedroschenen Locus communis, wenn er dann fortfährt: „Wir sind noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles, was uns von jenseits dem Rheine kommt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklinge von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Anteile erhalten hat.“ Aber kaum hatte er, getragen vom Geiste der Zeit, durch seine kräftigen Worte der Franzosenbewunderung fürs erste den Garaus gemacht, da warf sich die deutsche Kultur mit derselben Begeisterung auf den neuen Hellenenkultus, und man braucht für „Franzose“ nur Grieche zu setzen, und man hat mit diesen Lessing'schen Worten auch den Nachahmungsgeist der klassicistischen Poesie vollkommen treffend charakterisiert. Freilich eine mehr als tausendjährige Geschichtsentwickelung hatte die deutsche Kultur allmählich so individualitätslos werden lassen, und Winckelmanns Triumphgesang auf das Griechentum hätte nicht so gläubige Hörer gefunden, seine Anschauungen konnten unmöglich so dogmatische Kraft gewinnen, hätte nicht die europäische Bildung schon immer wie hypnotisiert auf die Antike hingestarrt.

Auch die Winckelmann'sche Beurteilung der griechischen Kunst erlitt das alte Schicksal: die nachfolgende Zeit erkannte, daß sie auf falschen Voraussetzungen beruhte. Denkmäler, welche der Begründer der modernen Kunstwissenschaft für Schöpfungen der Blütezeit griechischer Plastik hielt, stammten aus Zeiten des Formenvirtuosentums. Und damit fielen seine Wertschätzungen schon in sich zusammen. Zudem war er der Sohn einer Zeit, in welcher die bildenden Künste aufs tiefste darniederlagen. Ein Raphael Mengs stand ihm höher als ein Michel Angelo. Diese Zeit aber bestimmte und beherrschte seinen Geschmack. Und dieser Geschmack trägt durchaus den Charakter des Weichlichen und Elegant-Korrekten. Für Winckelmann liegt das Wesen der Kunst ganz und gar im Künstlerisch-Sinnlichen eingeschlossen. Es war für ihn verhängnisvoll, daß er nur für die Plastik ein Organ besaß, und in einer so ausgeprägten Einseitigkeit, daß ihm für alle anderen Künste so ziemlich das Empfinden abging. Ja,

wenn wir nur auch in diesen Fragen der künstlerischen Psychologie wissenschaftlichen Ernst anwenden und die Zimperlichkeit abthun wollten, so würden wir der Untersuchnng näher treten müssen, wie weit in seinem Kunstgeschmack und damit auch in unserer ganzen Schönheits-Ästhetik sexuell-psychiatrische Zustände zum Ausdruck gelangen. Winckelmann kennt nur ein Schwelgen in äußeren sinnlichen Formenreizen, in Reizen, die auf das Auge und das Tastgefühl wirken. Ihm geht das Bewußtsein von einem Künstlerisch-Geistigen ab. Er sucht es nicht, und ihn berührt es nicht. In Wahrheit bestehen daher bei ihm gar keine Beziehungen zwischen einer Form und einem Inhalt; das Verständnis für eine charakteristische Form mußte ihm vollkommen verschlossen bleiben, und er suchte daher nach einer absoluten ganz in sich selbst ruhenden Schönheitsform, die nach den Erfahrungen, welche unsere Ästhetik inzwischen gemacht hat, nichts als eine Phantasmagorie vorstellt.

Winckelmanns Kunstgeschichte ward auch ein grundlegendes Werk der neueren Ästhetik; es stellte die Wissenschaft der Kunst auf einen völlig neuen Boden. Auf die Frage nach dem Wesen und Zweck der Kunst gab es eine Antwort, die zuerst geradezu verblüffend wirken mußte auf eine Kultur, welche von jeher mit Horaz die angenehme Belehrung und den süßen Nutzen für die Aufgaben des Künstlers angesehen hatte. Shaftesbury hatte allerdings schon Winckelmanns Erkenntnissen vorgearbeitet. Doch wagte es dieser, das Gute und Schöne ganz anders voneinander zu trennen und die Schönheit als das einzige Wesen und Ziel der Kunst hinzustellen. Freilich suchte er vergebens nach einer Klarstellung dieses Schönheitsbegriffes und wie er, so zerbrach sich die ganze nachfolgende Ästhetik bis heute vergebens den Kopf über dessen Formulierung.

Klar und scharf und mit dem ganzen Zauber seines hinreißenden Stiles, der der Ausdruck seiner höchsten Kunstbegeisterung war, wußte er jedoch ein Bild von der hellenischen Kunst zu entwerfen, so wie sich diese in seinem Geiste abmalte, klar und scharf wußte er seine Auffassung von ihrem Wesen im einzelnen darzulegen und ihre Überlegenheit und höchste Vollkommenheit und Mustergiltigkeit durch eine Fülle von Gründen zu belegen. Er blendete vor allem durch die starre Einseitigkeit seines Geschmackes, der sich dabei als der geschworene Gegner des germanisch-naturalistischen Stiles, z. B. der Niederländer, entpuppte und eine leidenschaftliche Abneigung gegen jede Art Michel-Angelo'scher Kunst an den Tag legte. Der Ästhetik der bloßen Wirklichkeitsnachahmung steht er in schroffster Feindschaft gegenüber, und er preist die griechische Kunst vor allem um ihres stilisierenden Princips willen. Sie vermeidet alles Häßliche, und das Schöne, was sie sucht, das ist das Schöne, das Idealschöne, das sie aus der Zusammensetzung aller Einzelschönheiten gewinnt. „Stille Einfalt und edle Größe“ charakterisiert alle ihre Schöpfungen.

Die Winckelmann'schen Anschauungen bildeten den Kern, an den sich die Ästhetik unserer klassischen Periode herankrystallisierte. In Lessings Laokoon herrscht noch lebendig das Empfinden vor, wie sehr einseitig sie von der Betrachtung des Plastischen ausgehen, doch mehr und mehr bekamen sie auch für die Dichtung höchste Geltung. Daß die Darstellung des Schönen Wesen und Ziel der Kunst sei, wurde Dogma aller Kunstwissenschaft, und die Beurteilung und Wertschätzung dichterischer Schöpfungen ward wesentlich danach bestimmt, inwiefern sie den Winckelmann'schen Idealen nahekamen. Selbst wo man theoretisch für eine nationale, deutsche Poesie eintrat, war man innerlich noch ganz beherrscht von dem blinden Glauben an die einzige und absolute Giltigkeit dieser Lehren, und der volle Zusammenbruch der alten Ästhetik, der in unserer Zeit herbeigeführt wurde, hat einstweilen noch nicht viel daran geändert.

Die antiken Elemente in unserer Poesie, welche bei Klopstock, bei Geßner und bei den Anakreontikern, bei Lessing und Wieland, deutlich hervortreten, waren in der Dichtung des Sturmes und Dranges entschieden zurückgedrängt. Der bestimmende und vorwiegende Geist war bisher der des verweichlichten und französierten Rokokogriechentums gewesen. Winckelmann entkleidete nun den Hellenismus des 18. Jahrhunderts seiner zierlichen, modischen Spitzenkleidchen. In seinen Adern fließt das reine Künstlerblut des Renaissancemenschen, und er erweckt wieder den ästhetischen Dämonismus jener Zeit. Sein Hellenismus ist ein Kultus des Nackten, der freien Sinnlichkeit und Sinnesfreude. Er setzt sich kühn über das herrschende, moralische Empfinden hinweg und blickt darauf herab als auf das Alltägliche, Dumpfe, Plattwirkliche. Die tiefe Verachtung dieses Alltäglichen und Plattwirklichen wird eben mit zu einem Kernpunkt seiner Ästhetik.

Und da müssen wir auch ansetzen, wollen wir weiter verstehen lernen, wie diese Ästhetik sich Geltung verschaffen konnte und aus welchem Boden der Klassicismus hervorwuchs.

Mit Winckelmann teilte auch die Jugend des Sturmes und Dranges den ästhetischen Dämonismus und die Lust an dem Sinnlichen, sowie die Feindschaft gegen alles dumpfe Philisterwesen. Bewußt und unbewußt kämpft die höhere Bildung der Zeit gegen die engherzige, herrschende Moral der bürgerlichen Welt, die als Quelle unendlich vieler Tragik erkannt wird: die unbarmherzige Verurteilung des verführten Mädchens u. s. w. u. s. w. Goethe's „Stella“ verkündigt das Recht der Doppelehe; das Werk gilt deshalb auch heute noch als ein unmoralisches oder erfährt um seines „seltsamwunderlichen“ Schlusses willen den herbsten Tadel, weil den damals und heute herrschenden Moralbegriffen gar nicht zum Bewußtsein kommt, daß dieser „Immoralismus“ sich selber im Dienste einer höheren und edleren Sittlichkeit fühlt. Er erwächst aus dem Geiste, der sich schon in den Tagen der Renaissance gegen das Düstere und Grausame der herrschenden

Weltanschauung auflehnte und nach einer neuen Religion und neuen Sittengesetzen ausschaute. Aus vertieften Erkenntnissen und vertieften Gefühlen heraus suchte man die Arbeit wieder aufzunehmen, an welcher das Heidentum der Renaissance gescheitert war. Winckelmann floh aus der Enge und Dumpfheit, dem Druck und Zwang der deutschen Verhältnisse nach Italien; seine Seele dürstete nach Licht und haßte die nordischen Nebel, sie dürstete nach dem Sinnenfrohen, nach schönen, nackten Formen und nach allem Heiteren und Frohen und haßte das Pedantische, Eingeschnürte und Eckige, das der deutschen Bildung noch anhaftete, die Gedrücktheit und Unfreiheit der dortigen Verhältnisse. Er stieg in das Reich der Wolken empor und erbaute sich hoch über der Wirklichkeitswelt seine Idealwelt, die Welt der Sinnen-Schönheit und der Kunst, in der man vergessen konnte, was tief unten liegen blieb. Die Jugend des Sturmes und Dranges hingegen, welche, wie Winckelmann, in hellem Lichte eine neue fröhlichere Welt vor sich liegen sah, glaubte an einen baldigen Umsturz alles Alten und Überlebten und an den nahen Sieg ihrer Ideen. Man wollte nicht nur von ihnen träumen, sondern sie lebendig werden lassen — und thätig mitwirken, praktisch eingreifen in die Neugestaltung der Dinge, — mithelfen an der Errichtung der deutschen Republik, an der Aufklärung des Geistes, an der Befreiung vom Joch der Vorurteile, der Gesetze und Rechte, die sich wie eine ewige Krankheit forterben, an dem Bau einer neuen Moral.

Aber in diese Welt der Jugend, der Gärungen und Begeisterungen leuchtete plötzlich der blutige Flammenschein der französischen Revolution hinein. Und entsetzt sah der deutsche Idealismus, wie große Verbrechen und schreckliche Morde den Weg bezeichneten, den er als den Weg zur Freiheit, zur Brüderlichkeit und zum Frieden angesehen hatte. Alle politischen Erfahrungen gingen ihm ab, und er erkannte zurückschaudernd, wie solche Umwälzungen in der rauhen Wirklichkeit vor sich gehen, wie das Beste, das Tiefste unerfüllt bleibt und die Ideale beiseite geschoben werden, sobald die Parteien und Kasten ihre wirtschaftlichen Interessen mehr oder weniger durchgesetzt haben. Müde Stimmungen drangen auch in die deutsche Litteratur ein und ließen den Klassicismus emporblühen, wie einige Zeit später ähnliche Stimmungen die Romantik erweckten. Der waidwunde Idealismus zog sich von der Wirklichkeit fort. Bereichert an Erfahrungen glaubte er nicht mehr an eine unmittelbare Erfüllung seiner Hoffnungen und Wünsche. Sein Reich war in weite Ferne gerückt worden. All das Dumpfe und Bornierte, das er bekämpft, blieb bestehen, der Druck von oben und der Druck von unten. Und ihm drohte die Gefahr, sich selbst zu verlieren und im Alltäglichen zu verkommen. Es galt, die Ideen zu retten, das höhere Ich zu bewahren, die innere Freiheit und die Selbstgewißheit, daß man nicht wieder denken und empfinden lernte wie die große Masse, der Pöbel, dem alle Vorurteile heilige Gesetze

waren. Man fühlte sich als Bewahrer des Gutes der höheren Bildung, reinerer und edlerer Erkenntnisse. Allmählich nur reift die große Menge zum Verständnis neuer und höherer Religionen heran, doch damit es nicht ganz in Nacht versinkt, müssen die Priester das Altarfeuer unterhalten und die neuen Lehren verkünden, auch wenn sie noch in die Wüste hineinpredigen. Wie die Romantik, so fühlt sich auch der Klassicismus von der unmittelbaren Gegenwart unbefriedigt; er verläßt den Markt und die Gassen und setzt sich in das Luftschiff, um dem Erdenstaub zu entrinnen. Er geht aus, das Land der reinen Geister zu entdecken, in Gemeinschaft mit den Edelsten und Besten das selige Leben zu führen, von dem auch einst die Männer der florentinischen Akademie träumten, das Leben des unerschütterlichen Glaubens an die endliche Erfüllung der Ideale, der Pflege von Kunst und Wissenschaft und aller höchsten menschlichen Errungenschaften.

Von diesem Lande hatte Winckelmann in feuriger Schwärmerei geredet und es Hellas genannt. Und Hellas wurde zum Losungswort für den gesamten deutschen Idealismus. Es war das Land der Ruhe und des Glückes, die Insel der Seligen, zu welcher man aus der unbefriedigenden Wirklichkeit und Gegenwart seine Zuflucht nahm. In die Vorstellungen von griechischer Kunst und Kultur phantasierte man alles hinein, was man als schön, edel und erhaben ansah, erwünschte und erhoffte, und hielt jedes fern, das man an den herrschenden Verhältnissen als störend und widerlich empfand. Der Begriff Hellenismus deckte sich schlechthin mit dem Begriff Vollkommenheit.

Die widerchristliche Bewegung des 18. Jahrhunderts mündete hier. Und noch einmal führte man, wie es einst das Renaissance-Heidentum gethan hatte, die „Götter Griechenlands“ in den Kampf gegen den „Nazarenismus“, gegen all das Düstere, Weltverachtende und Unfreudige, das Grausame und Roh-Barbarische, gegen das Sklavische und Philiströse in den Zuständen der Gegenwart. Die Antike — das war das Heitere, Lichte und Frohe; das Sinnenfreudige, welches der heimischen Prüderie lachte; das Große und Freie, das dem Ich gestattete, kühn seine Wege zu gehen, und nichts wußte von ängstlicher Bevormundung; das Schöne und Gesunde, das Humanitäre, das dem Häßlichen und Kranken in der Wirklichkeit entgegengestellt wurde und statt des Kampfes von Nation gegen Nation, von Klasse gegen Klasse, von Ich gegen Ich die Versöhnung und den Frieden predigte. In der Antike fand man die Harmonie, nach der man strebte, die gesammelte Einheit und das Ebenmaß aller geistig-seelischen und sinnlichen Kräfte, das in sich selbst Befriedigte und Ruhige.

Die treibenden Gedanken und Gefühle der Genieperiode wirkten weiter fort. Doch traten sie in neuer Erscheinung auf. Sie wurden nicht mehr von jugendlichen Feuerköpfen verkündet, von politischen Agitatoren und

Sittenreformatoren, welche in der Gegenwart und für sie leben wollten, die augenblicklichen Zustände umzugestalten und das Volk zu befreien und zu sich zu erheben gedachten. Nein, die Nation erscheint noch nicht reif und versteht nicht die Worte, die man ihm zuruft. Und die kühnen Parteigänger einer neuen Welt werden zu resignierenden Philosophen, welche sich in den stillen Denkerhain zurückziehen, dort an sich selber und an der Ausgestaltung ihrer Ideale weiterarbeiten und auf unmittelbare Wirkungen verzichten; weil sie darauf verzichten müssen, weil die rohen Zustände der Wirklichkeit jede Umsetzung der Ideale ins Leben unmöglich machen. Der Klassicismus verhält sich zum Sturm und Drang, wie sich im 16. Jahrhundert der Humanismus zum Reformatorentum verhielt.

Die klassicistische Poesie verläßt deshalb ihr Heimatsland, die Gegenwart und den deutschen Boden und siedelt sich in Hellas an, auf der Insel der Seligen, wo nach ihrem Glauben alles schon erfüllt ist, was sie sehnte und ersuchte. Und sie begeht den alten, ewigen Irrtum. Sie glaubt, Jahrhunderte der Geschichte, tiefste Kultur- und Rassenunterschiede überspringen zu können. Nach 1700 Jahren Christentum, mitten in der germanischen Welt, glaubt sie wieder griechische Tempel und Götterstatuen errichten zu können. Den neuen Wein ihrer Ideale gießt sie nicht in die Schläuche ihres eigenen Volkstums und des modernen Geistes, sondern in die alten Schläuche einer Vergangenheitsbildung, die ihr nicht mehr durch das Leben nahe gebracht und wahrhaft vertraut wurde, sondern welche sie nur durch ein gelehrtes Studium sich wieder aneignen konnte. Je weniger sie den Geist dieser fremden Bildung wahrhaft in ihren Besitz überzuführen verstand — das war ein Ding der Unmöglichkeit — und da auch sie immer nur ein Pseudoklassicismus sein konnte, so mußte auch sie zu hellenischen Gewändern und Formen ihre Zuflucht nehmen, um hellenisch zu erscheinen. Die Winckelmann'sche Ästhetik, welche von der Betrachtung der Plastik ihren Ausgang genommen hatte, wurde auf die Dichtung übertragen, und damit drang in diese ein formalistischer Geist ein, der sich schon dazu hinneigte, die schöne Form um ihrer selber willen zu pflegen, ihre Beziehungen zum Inhaltlichen hintanzusetzen und dem Sinnlichen ein Übergewicht über das Geistige zu verschaffen. Und bald macht sich immer deutlicher eine innerliche Unruhe geltend, welche sich in der Sucht nach Fremdartigkeit der Formensprache verrät und in dem stets ängstlicheren Bemühen, möglichst „richtig", möglichst sklavisch die hellenischen Vorbilder äußerlich nachzuahmen.

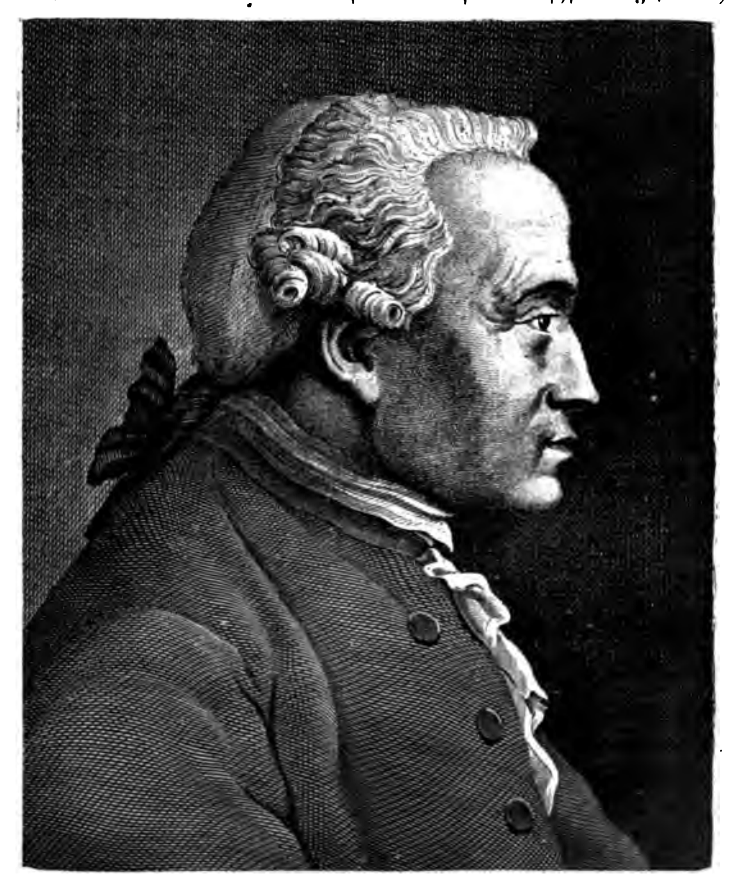
Daß der Hellenismus mehr das Äußere als das Innere, mehr die Form als den Geist berührte, führt zu einer inneren Zersetzung der Poesie. Ihre Schöpfungen haben vielfach etwas Zwiespältiges an sich. Behängt mit fremdartigem Zierrat nehmen sie nach außen hin öfter einen Schein des Kalten und Gemachten an. Aber es ist wesentlich die Form, welche die

Erinnerung an die alte Gelehrten- und Studierstubenpoesie wachruft, während das Denken, Fühlen und Empfinden mit sicheren Wurzeln in dem der Zeit und der deutschen Bildung ruht.

Von unserem Standpunkte aus müssen wir es bedauern und sehen für die fernere Entwickelung einen Schaden darin, daß unsere Dichtung, der Antike sich anlehnend, nach einem künstlerischen Ausdruck, nach einer Form suchte, welche nicht ihrem eigenen Wesen entsprangen und aus ihrem Innern hervorquollen, sondern der Kunst einer anderen Kultur, eines fremden Volks- und Zeit-Individualismus abgeschaut und abgelernt waren, so daß damit der Nachahmung Thüren und Thoren geöffnet waren. Nicht aus dem Klassicismus, wie die herrschende Meinung lautet, nicht aus „der Vermählung des hellenischen und deutschen Geistes“ erwuchs all das Große und Gewaltige, das die Goethe und Schiller schufen, nun da die Jahre des Sturmes und Dranges vorübergebraust waren. Die Höherentwickelung unserer Poesie von „Götz“ und „Werther“ zur „Iphigenie“, „Tasso“ und „Faust“, von den „Räubern“ und „Kabale und Liebe“ zu „Wallenstein“ und „Tell“ liegt nicht in der Unterwerfung unter den Hellenismus und die Winckelmann'sche Ästhetik begründet, sondern in der Fortentwickelung des deuschen Geisteslebens, die auch ohne eine neue, doch nur äußerliche Beeinflussung von dorther, natürlich und notwendig vor sich gehen mußte. Ein großer Reifeprozeß vollzieht sich in diesen Jahren. Die Gedanken und Gefühle, welche in den Tagen des jungen Goethe und Schiller noch chaotisch durcheinanderwogten, klärten und ordneten sich, und mehr und mehr bildete sich eine sichere und einheitliche Weltanschauung heraus, die ihre Kraft mehr in der Bejahung als in der Kritik und in der Verneinung suchte und Ideal und Wirklichkeit miteinander auszusöhnen strebte, tiefe Menschen- und Lebenserfahrung mit der reinsten Begeisterung für das höchste Menschliche verband.

Der Königsberger Weise, Immanuel Kant (1724—1804), stand seit 1781, seit dem Erscheinen der „Kritik der reinen Vernunft“, im Mittelpunkt der philosophisch-religiösen und wissenschaftlichen Geistesbewegung. Er vollendete die antidogmatischen und kritischen Bestrebungen des Jahrhunderts und faßte sie in der großartigsten Weise zusammen und suchte zugleich nach einem neuen Gott und einem neuen Dogma, welche dem Denken und Empfinden dieser Kultur besser entsprachen als die Götter und Dogmen der Vergangenheit. Seine zermalmende Kritik traf mit gleicher Wucht die christliche Scholastik, wie auch die materialistische Aufklärung. Scharf scheidet er die Welt der sicheren wissenschaftlichen Erkenntnisse von der Welt der philosophischen und religiösen Ahnungen und Dichtungen, welch letzterer jede Art von Gottesglauben angehört. Dem Materialismus seiner Zeit aber nimmt er seine festeste Stütze, indem er die als das Unbezweifelbarste angenommene Wirklichkeit der Erscheinungswelt als einen Gegenstand des

ernstesten Zweifels nachwies und auch in ihr nur ein Bild, geformt von unserem Selbst, erkennen wollte. Ins Form- und Wesenlose verschwimmt bei ihm das Objekt, das Ding an sich und riesenhaft steigt dafür das subjektive Princip empor. Kant selber fühlte sich als ein neuer Newton. Wie dieser die Sonne in den Mittelpunkt des Planetensystems gestellt hatte,



Immanuel Kant.
Nach dem Gemälde von Schnorr und einem Stich von Rosmäsler.

so sah er alles vom Ich ausgehen und bewegt werden, das Ding geformt und gestaltet vom Geist. So prägt sich in seiner Philosophie derselbe Subjektivismus aus, welcher auch die Dichtung dieses Zeitalters beherrscht und die Ursache davon ist, daß diese sich vor allem in der Lyrik am reichsten entfaltet.

Noch aber ist es kein schrankenloses Ich, das sich selbstherrlich der Welt entgegen und über sie setzt. Die Kant'sche Philosophie und unsere

klassicistische Poesie suchen in gleicher Weise nach einer Ordnung und einem Gesetz, die über dem Ich stehen: einer selbstgewollten Ordnung und einem Gesetz, nicht als Ergebnis despotischen Zwanges, sondern einer inneren Freiheit, die in sich selber ihr Maß findet. Kant führte die große moralische Bewegung des 18. Jahrhunderts zum Ziel. Er war genug Kind seiner Zeit und eingeschlossen in ihren Vorstellungen und Gefühlen, beherrscht von ihnen, daß es ihm entging, wie er mit sich selber in Widerspruch geriet, als er der „Kritik der reinen Vernunft" die „Kritik der praktischen Vernunft" folgen ließ und den Gott und das Dogma, die er auf religiösem Gebiet vernichtet hatte, auf dem moralischen wieder in ihre Herrschaftsrechte einsetzte und sie „Pflicht" nannte und „kategorischen Imperativ". Damit wurde er zum Begründer einer neuen, von der Religion unabhängigen Ethik: ein eingebornes, festes, für alle in gleicher Weise giltiges Sittengesetz ist für ihn das einzige Absolute, das der Mensch besitzt, und sein Inhalt besteht in einer eingebornen Liebe zum Guten, in einem eingebornen Bewußtsein von dem, was recht und gut ist, in einer unbedingten Nötigung zur „Pflicht". Indem dadurch der menschliche Geist sein eigener Gesetzgeber ist, unterliegt er keinem Zwange, sondern genießt der vollkommensten Freiheit. Er gehorcht nur sich selbst. Der Wert und Unwert aller Ideale aber beruht allein in ihrem Verhältnis zu den sittlichen Zwecken der Menschheit.

Von Kant ging Schiller aus, um die Giltigkeit der durch die Ereignisse der französischen Revolution erschütterten Ideale des Jahrhunderts zu behaupten und zu bewahren und für sich die Ruhe einer großen Weltanschauung zu gewinnen, welche das Leben wert erscheinen ließ, gelebt zu werden und Ideal und Wirklichkeit miteinander aussöhnte. In dem Jahrzehnt, das zwischen dem „Don Carlos" und dem „Wallenstein" liegt, scheint seine Dichtung im Winterschlaf zu ruhen, aber desto gewaltigere Umgestaltungen gehen mit seinem Geistesleben vor und um so energischer arbeitet er an der Selbsterziehung, die ihm nunmehr als das Erste und Wichtigste erschien. Hatte doch die französische Revolution für ihn erwiesen, daß das lebende Geschlecht noch nicht fähig war, die Ideale, die es geschaffen, auch in die Wirklichkeit überzuführen. So sollte dieses Geschlecht erst sittlich erzogen werden, um die Freiheit tragen und ertragen zu können, eine Verbesserung der staatlichen und gesellschaftlichen Zustände aus der Veredlung und sittlichen Erhebung der Menschen folgen. Die herbe Strenge der Kant'schen Ethik, welche schroffer die Gegensätze zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit hervorkehrte, zwischen natürlicher Neigung und Trieb einerseits, Pflicht und Gesetz andererseits, wurde von ihm gemildert, und das Gute ist bei ihm nicht nur eine Forderung der kalten Pflicht, sondern etwas Erfreuendes und Beglückendes. Das Ästhetische steht bei ihm nicht mehr im Dienste der Sittlichkeit, aber im Bunde mit ihr und in dieser Ver-

einigung des Ethischen und Ästhetischen erblickt er sein Ideal. Schwerwiegende und von den größten Gesichtspunkten beherrschte philosophische, ästhetische und kritische Abhandlungen, zwei geschichtliche Werke („Geschichte des Abfalls der Niederlande“ 1788; „Geschichte des 30jährigen Krieges“), tiefgründige philosophisch-didaktische Lehrgedichte sind die wichtigsten Ergebnisse dieser Jahre der Läuterung und Selbsterziehung, ernster und großer Geistesarbeit, in denen sich der Dichter zu jener Hoheit und Würde, zu jenem priesterlichen Bewußtsein und zu jener Idealität der Gesinnung emporarbeitete, durch welche er zum eigentlichen Liebling des deutschen Volkes geworden ist. Es erblickte in ihm den eigentlich moralischen Dichter, den Führer zu allem Guten und Edlen.

In der That kehrt die Schiller'sche Dichtung die Tendenz der sittlichen Erhebung und Bekehrung, wie es bei einem Schüler Kants nicht anders zu erwarten ist, stark und auffällig hervor. Das ganze geistige Streben des Dichters läuft vor allem auf ein Erziehungsideal hinaus. Und es liegt nicht nur im Geist der Kant'schen Ethik, sondern auch in der Natur Schillers begründet, wenn dieses Ideal nicht aus der Betrachtung der Natur und aus den Erfahrungen des Lebens und der Wirklichkeit hervorwächst, sondern aus der Spekulation entsteht und als Vernunftidee Natur und Leben meistern und beherrschen will. Die Idee ist das Absolute, von dem aus das Leben erst Wert und Bedeutung erhält. Es fordert gebieterisch, es fordert stets und überall ein und dasselbe. Die Kant'sche und Schiller'sche Ethik steht im schärfsten Widerspruch zu der Theorie, welche auch die sittlichen Anschauungen als fortwährend wechselnde und sich entwickelnde ansieht. Schroff und einseitig hebt sie deren Gemeinsames und Ewiggiltiges hervor. Da ist es klar, daß sie sich vor allem auf das gerade herrschende Moralempfinden, die Moral des Alltags und der großen Masse beruft, auf die in langen Jahrhunderten aus dem Bewußten ins Unbewußte übergegangene und zum Instinkt gewordene Moral. Sie muß in dieser das Heilige, das Unumstößlich-Giltige erkennen, es zu befestigen und nie zu erschüttern suchen. Sie wird bekennen und aussprechen, was von sittlichen Anschauungen in den allgemeinen Besitz übergegangen ist, aber sie unterdrückt dabei das Individualistische und wehrt sich gegen das Neue und Reformatorische.

Daher ist auch die Schiller'sche Dichtung in so ausgeprägter Weise eine volkstümliche Massendichtung. Sie unterwirft ihr Ich der Allgemeinheit und macht sich zum Ausdruck von deren Fühlen und Denken. Sie hat etwas Bequem-Faßliches und Leicht-Verständliches an sich. Der Dichter spricht klar, kurz und deutlich aus, was er will. Sein Weg ist der von der Idee zur Erscheinung. Diese muß sich jener unterordnen. Das Sinnliche verkümmert und zieht sich mehr auf einen abstrakten Ausdruck zusammen, während das Ideelle, Geistige und Tendenziöse sich nackter herausschält und in der Deutlichkeit der Wissenschaft unmittelbar verkündet und aus-

gesprochen wird. Die Erscheinung hat immer ein unendlich Vieldeutiges an sich. Sie ist ein Symbol, das seinen Sinn erst durch den Beschauer empfängt. Der sich in Erscheinungen und Symbolen verkündende Dichter wird daher in seinen Meinungen viel schwerer verstanden, und recht verstanden nur von dem Leser, der sich ganz in ihn hineinversenkt und mit ihm auf ungefähr gleicher Stufe der Bildung steht.

Der Tendenz- und Gedankendichter läßt sich hingegen nicht lange suchen. Er entkleidet die Erscheinung ihres Zufälligen und Überflüssigen und bringt sie auf einen möglichst eindeutigen Ausdruck. Er geht unmittelbar auf die Erklärung aus. So giebt auch Schiller nicht so viel zu raten auf, und seine Poesie kommt mehr als die Goethe'sche dem allgemein herrschenden bürgerlichen, von alters her überkommenen Geschmack entgegen, welcher die Dichtung mehr mit dem Verstand als mit den Sinnen und Gefühlen auffaßt.

Mit so großen und gewaltigen Mitteln der Dichter von der Idee aus dem Künstlerisch-Sinnlichen zustrebte, so hat er es doch nicht völlig erreichen können. Seine Charakteristik bleibt noch zu sehr im Begriffbildenden stecken und kommt nicht vom Typischen und Allgemeinen zum Individuellen hin, während der tendenziös-verständige Geist seiner Kunst das Rhetorisch-Deklamatorische groß zog, das immer mehr eine redende als eine bildende Poesie charakteristisch verrät. Das deutsche Volk verehrt in Schiller wie in keinem anderen seinen Nationalsänger. Aber er ist es um seines geistigen, nicht um seines künstlerischen Wesens willen. Das Ernste und Glutvolle seines Idealismus und die reine Begeisterung für das edelste Menschliche, die Entschiedenheit, mit der er von dem Gemeinen und Niedrigen fortweist auf das Hohe und Erhabene hin, das Feuer, mit dem er die religiösen und sittlichen, die national- und sozialpolitischen Volksideale seiner Zeit verkündete, und auch das Pädagogische seiner Natur: alles das hat ihn uns lieb und wert gemacht. Wir finden uns in ihm verklärt, von ihm in eine reinere Luft emporgetragen. Sieht man aber seine Poesie nicht auf ihr Was, sondern auf ihr Wie an, so trägt sie allerdings keineswegs diesen deutsch-nationalen Charakter, so ist sie entschieden nicht, wie die Shakespeare'sche und Goethe'sche, eine Schöpfung der Rassenkunst in ihrer hervorstechendsten Eigenartigkeit. In allen bestimmenden Zügen, in ihrem ganzen Wesen steht sie weit mehr im Gegensatz zur Poesie Shakespeare's und Goethe's als im Einklang mit ihr. Dafür aber ist sie innerlich mehr verwandt mit der Dichtung des französischen Klassicismus. Schillers nächster Geistes- und Kunstverwandter heißt Corneille. Im Drama Corneille's und Racine's findet man alles wieder, was das Schiller'sche Drama besonders kennzeichnet: das vorherrschend Verständige und Reflektorische, die glänzende Deklamation und die Vorliebe für den verallgemeinenden, sentenziösen Ausdruck, die typisierende Charakteristik, die klug berechnende und auf das theatralisch Wirksame ausgehende, künstlich-kunstvolle Kompositionsweise. Nur daß sich



Goethe in der Campagna.
Nach dem Gemälde von Tischbein, aus der Zeit von des Dichters italienischen Reise.

Schiller als Kind des 18. Jahrhunderts nicht so dem Form- und Regelzwang unterwirft, wie die Söhne des 17. Jahrhunderts das thun mußten. Alles ist bei ihm freier, weiter und größer, wie die demokratische Parlamentssaalkultur seiner Zeit weiter und freier ist als die höfisch-aristokratische Salonkultur des französischen Klassicismus. Aber in seinem ganzen Wesen lebt dieser in der Schiller'schen Poesie wieder auf oder weiter in ihr fort. Gewiß kann man schon in den Schiller'schen Jugenddramen die Elemente finden, welche die Schiller'sche Poesie als ursprünglich verwandt mit der französischen Verstandespoesie erscheinen lassen. Aber deutlich erkennt man auch, wie der germanische Kunstgeist der Sturm- und Drangperiode gegen diese Elemente ankämpft und den Dichter von dem Tendenziösen und von den Begriffen ab auf die sinnliche Erscheinung, das Individuelle und die Natur hindrängt. Wenn aber zuletzt der Eindruck der Verwandtschaft mit dem französischen Klassicismus der überwiegende ist, so wird man vor allem in dem Hellenismus die Ursache davon finden, daß die Schiller'sche Kunst späterhin eine Entwickelung nahm, welche sie dem germanisch-nationalen Stil wieder stärker entfremdete.

Der Weg, den Goethe nahm, um zur Höhe seiner geistigen, sittlichen und künstlerischen Vollendung zu gelangen, ist ein wesentlich anderer als der Weg Schillers und Kants. Diese sind auf dem Wege der reinen Verstandesthätigkeit und der reinen Spekulation zu einer Idee gelangt, der sich die Natur und das Leben anpassen und unterwerfen sollen. Die Idee ist das Herrschende, das absolut Wahre und Richtige; Leben und Natur können hingegen täuschen und unrecht haben. Man muß das Leben umformen nach der Idee und dem Ideal. Goethe hingegen besitzt vor nichts so sehr Respekt wie vor dieser Natur und diesem Leben. Wir müssen unsere Ideale nach ihnen gestalten, nicht umgekehrt. Sich der Natur hingeben, sich ihr anschmiegen, sie unermüdlich beobachten und in allen ihren Geheimnissen belauschen, — die Erkenntnis der Dinge: das ist der Weisheit Anfang und Ende. Dem spekulativen Philosophen, dem Scholastiker, dem Vernunftmenschen tritt in Goethe der große naturwissenschaftliche Geist, der Künstler entgegen, der Mensch der Sinne, der mit allen durstigen Organen die Welt der Erscheinungen in sich aufnimmt. Der Realist, der fragt, wie die Dinge sind, nicht wie sie sein sollen, der daher auch nicht imperativ und autoritativ wirken will wie die Kant und Schiller, sondern aufklärend durch reine objektive Darstellung. Goethe sieht vor allem deutlich, was diesen beiden hinter einem Nebel verborgen bleibt: statt des Allgemeinen das Differenzierte, statt des Typischen das Einzigartig-Individuelle, den ewigen Wechsel und Fluß der Dinge. Der Gedanke einer Entwickelung, der bei Kant nicht entscheidend hervortritt, spielt im Geistesleben Goethe's eine erste Rolle.

Die Sittlichkeit, die Weltanschauung dieses Dichters tritt daher auch nicht mit einem herrischen: „Du sollst“ auf den Schauplatz, denn woher

soll sie den fertigen Maßstab nehmen, der Kant und Schiller so nahe bei der Hand liegt. Ihr steht nichts so fern, wie alles dogmatische Bestreben. Sie kann darum auch nicht predigen und deklamieren. Die Goethe'sche Poesie vermag nicht wie die Schiller'sche mit dem Finger auf ihre Sittlichkeit hinzuweisen und kurz und klar aller Welt verständlich auszurufen: Das ist Tugend, das ist Moral. Sie sucht vielmehr aus der Erkenntnis der Natur und des Lebens heraus das Thun des Menschen zu verstehen und zu erklären. Und indem sie alles versteht, hat sie auch die Neigung, alles zu verzeihen. Das Grundwesen der Goethe'schen Sittlichkeit ist das der Duldung, der Güte und des Wohlwollens. Sie verkörpert die humanitären Ideale des 18. Jahrhunderts in der großartigsten Weise. „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut," klingt wie Orgelton und Glockenklang durch seine Dichtung dahin.

Wenn die Kant-Schiller'sche Ethik mit ihrem dogmatischen Geist, ihrem harten „Du sollst" auf Jahrtausende Vergangenheit zurückweist und jenen bindenden und herrischen Charakter trägt wie jede Sittenlehre bisher, so glaubt man aus der Goethe'schen die Stimmen der Zukunft zu hören. Ein individualistisches Princip bricht sich in ihr Bahn, und sie stellt das Ich auf sich selbst. Niemandem ist dieses verantwortlich als allein sich. Dieser objektive Realismus, der die Dinge nimmt, wie sie in Wirklichkeit sind und jeden nach seinen Kräften belastet, kann zur Gleichgiltigkeit führen, aber im Hintergrunde des Kant-Schiller'schen Idealismus lauern immer Unduldsamkeit und Fanatismus. Nur sah die Menschheit seit Jahrtausenden immer wieder gerade die strengste Religion und Sittlichkeit mit der äußersten Unduldsamkeit Hand in Hand gehen, so daß ihr dieses Bündnis als etwas Selbstverständliches erscheint, und man kann es dem deutschen Volke nicht verdenken, wenn es so oft noch vor der Goethe'schen Ethik ratlos und verständnislos dasteht. Sieht es in Schiller den großen Moralisten und den Sittenlehrer in seiner eigentlichen und einzigen Vollkommenheit, so erscheint ihm Goethe vielfach geradezu unmoralisch. Schiller bringt eben das Vertraute und Altererbte zum Ausdruck. Die ganze Vergangenheit, die in den Besitz der Allgemeinheit übergegangen ist, redet aus ihm. Bei Goethe erscheint so vieles Neue und Ungewohnte, und der Dichter sagt es nicht einmal direkt, daß man ihn gleich verstehen kann. Man ist von jeher gewohnt, an Gängelbändern von Geboten, Gesetzen und Pflichten zu gehen, und dieser Dichter verlangt plötzlich, daß man diese Gesetze sich ganz allein selber geben soll, er verlangt, daß jeder auf eigenen Füßen und ohne Krücken dahinschreitet, und stößt den Menschen mitten hinein in den unruhigen Fluß und Wechsel des Daseins. Noch immer hat unser Volk nicht ganz die Sittlichkeit dieses großen Menschen verstanden, der allerdings nicht so wie Kant und Schiller die Anschauungen der Menge verehren und sich ihnen unterwerfen konnte. Es versteht nicht, wie Faust-

Goethe gefaßt und ruhig über seine Schuld, über den Leichnam Gretchens, über wunde und gebrochene Herzen hinwegzuschreiten vermag. Es verzeiht



Johann Wolfgang von Goethe.
Nach dem Ölgemälde von Kügelgen 1810.

ihm nicht seinen Mangel an Reueleidenschaft. Es möchte ihn als Bekehrten am Arme Gretchens zum Hochzeitsessen gehen oder den Verzweifelnden am

Strohlager der Wahnsinnigen sich entleiben sehen. Dieses deutsche Volk, das in dem Jahrhundert seines tiefsten Verfalls, unter der langen Herrschaft des Absolutismus so viel bedientischen Sinn in sich aufnahm und so viel am alten germanischen Herrengeist einbüßte, begreift noch nicht wieder das gerade mächtig-ursprünglich Deutsche in Goethe: sein starkes Ichgefühl, sein Selbstvertrauen, sein Verlassen ganz auf sich selbst, seine Unbekümmertheit um das Urteil anderer, seine Abneigung gegen das Befehlende und Aufgezwungene. Durch das wirre Leben schreitet er dahin, nur darauf bedacht, das Leben sich zu unterwerfen, nicht von ihm unterworfen zu werden. Ihm muß alles zum guten dienen. Alles stärkt nur seine Gesundheit. Auch die Schmerzen und Leiden werden ihm zu Quellen der Kraft. Aus der Tragik des Daseins saugt er neue Daseinsfreude. Unzerstörbar in ihm ist die Lust und der Wille zu leben. Auch hier leuchtet ihm das Wort Entwickelung vor Augen. Rastlos arbeitet er an sich selbst, strebt er darnach, die Welt und sein Ich zu erkennen — und beide miteinander in Einklang zu bringen. Das Harmonische ist das Ziel, dem er zustrebt. Die Harmonie, die er nach innen hin sucht, in der gleichmäßigen Ausbildung aller seiner Kräfte, in der glatten Einheitlichkeit des Seelenlebens, in dem Ausgleich von Wollen und Können, von Sinnlichkeit und Geistigkeit sucht er auch nach außen hin in dem Verhältnis des Ichs zur Außenwelt und zum Mitmenschen. Und damit gelangt er zu jener heiteren olympischen Ruhe, zu jener großen Weisheit, welche auch den heiligen Bekehrungseifer der Idealisten mit stillem Lächeln betrachtet und es ablehnt, wie dieser Idealismus, zu beurteilen, zu richten und zu verdammen. Er selber ist aber auch gepanzert gegen das Urteil, gegen die Unduldsamkeit anderer. „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut," ruft er aus, doch zugleich:

> „Wirbelwind und trocknen Kot
> Laß sie drehen und stäuben."

Man preist es als einen großen Segen für die Entwickelung unseres geistigen Lebens, daß Goethe und Schiller trotz all der Gegensätze in ihren Naturen durch innige Freundschaft verbunden, sich gegenseitig fördernd und anspornend, an dem Aufbau unserer Dichtung arbeiteten. Aber hätten sie als Künstler so hoch steigen können, wäre nicht von ihnen als Menschen all das Kleinliche und Jämmerliche des Neides und der Schmähsucht von Atelier gegen Atelier überwunden worden; hätten sie nicht die Sache über die Person und deren Eitelkeiten, die Kunst über den Künstler stellen können; wären nicht von ihnen so fest und sicher die letzten und höchsten Ziele jedes geistigen Strebens und Wirkens ins Auge gefaßt!?

Nicht die Wiedererweckung der althellenischen Kunst erzeugte den Blütenflor unserer Dichtung gegen Ausgang des Jahrhunderts. Ursache war vielmehr die Klärung und Vertiefung des gesamten Innenlebens, der Ernst und die Kraft, mit welcher unsere Dichter, allen voran Goethe und Schiller, an

sich selber arbeiteten, daran arbeiteten, die gesamte Fülle des Weltwissens sich anzueignen, und zur Höhe der die ganze Vergangenheit in sich einschließenden Weltbildung emporzusteigen. Als es in der Seele und im Geiste der Künstler klar aussah, als sie eine gefestete und sichere Weltanschauung sich aufgebaut, die Wirklichkeit des Lebens in sich aufgenommen und die Erfahrungen des Mannes gesammelt, Phantasie und Gefühl sich geläutert hatten, da konnten sie auch naturnotwendig keine Kunstwerke mehr schaffen, wie sie in der Jugendzeit dieser Periode entstanden waren: das Bombastische, das Wirr-Verzerrte, das Übertriebene, Ersonnene und Falsche in der Charakterzeichnung, das Maßlose der Vorstellungen und Gefühle, das Harte, Rohe und Unausgeglichene in den Formen, das alles lag überwunden hinter ihnen. Nun ist die Zeit vorüber, da noch wie bei Bürger, die innerliche und reinste Verssprache plötzlich in breite, nüchterne, nur rhythmisierte Prosa ausläuft. Die letzten Elemente der Schriftstellerpoesie, in der die Idee über die Erscheinung, die Tendenz über die Gestaltung siegt, haben sich ausgeschieden, überwunden ist aber auch die spielende, formalistische Atelierkunst der l'art pour l'art-Ästhetik. Lessing und Wieland sind überholt, und nun steht rein und mächtig jene Kunst vor uns, die noch immer die höchste und reichste Kunst war. Auch sie erreicht jene erhabenste ästhetische Stimmung der heiter-göttlichen Objektivität, des seligen Genießens im Schaffen, des Schwebens über den Dingen, über dem Dunst und Rauch der Erde. Aber wenn die rein ästhetische Form- und Atelierkunst sich dazu erhebt, indem sie ihr Angesicht vor der Wirklichkeit und all ihrem Unlustvollen, ihrem Kampf und Drang verhüllt, vom Leben sich abschließt und auf rein sinnliche Wirklichkeiten ausgeht, Gefühls- und Gedankenwelt von sich ausschließt; wenn andererseits die Tendenz-, Gedanken- und Schriftstellerpoesie umgekehrt gerade mitten in diese Wirklichkeiten, in den Streit der Parteien, der Ideen, der Leidenschaften hineinführt und stark auf den Verstand und die Gefühle zu drücken sucht, doch Form und Gestaltung hintansetzt und auch im Stofflichen stecken bleibt, nicht emporkommt in jene reinsten Sphären künstlerischen Schaffens: so vereinigt diese Dichtung beide Dichtungsarten in sich, beider Einseitigkeiten überwindend. Sie verkündigt so laut wie die Atelierpoesie die seligen Wonnen der reinen Form- und Gestaltungsfreude und laut wie die andere den Wert des Inhalts. Sie will das Sinnliche und das Geistige. Sie führt den Hörer mitten in die Wirklichkeiten und in die Tragik des Daseins hinein, enthüllt sie in ihrer ganzen Schwere und Furchtbarkeit, überwindet sie und führt aus ihr wieder hinaus. Sie fühlt, in höheren Lüften schwebend, mitleidsvoll und mitfreudenvoll, das Ganze des Menschenlebens und fühlt sich doch selber frei von der Last der Erde und unverwundet von den Schmerzen des Daseins.

Als die deutsche Poesie mit Goethe und Schiller auf dieser Stufe der Entwickelung angelangt war, da brachte sie das ganze Innenleben des Jahrhunderts, die philosophisch-religiösen und die sittlichen, wie die politisch-

nationalen und gesellschaftlichen Ideale, seine Erkenntnisse und Gefühle aufs vollkommenste zum Ausdruck. Da schuf sie den Idealmenschen ihrer Zeit, der zugleich die bisher erreichte höchste Vollendung des Menschheitstypus vorstellt. Den hilfreichen, liebenden Menschen, der nicht den anderen beherrschen und unterdrücken, sondern als Gleicher unter Gleichen leben und dem großen Ganzen dienen will; doch dienen nicht als ein Gezwungener, sondern als ein Freier. Über sich selbst hat er Macht gewonnen, und die Leidenschaften liegen bezwungen zu seinen Füßen. Das Sinnliche muß sich dem Geistigen beugen. All das Harmonische, das Milde, das „Klassische" dieser Poesie stammt nicht aus der Nachahmung der hellenischen Kunst, sondern aus der Friedfertigkeit und Ruhe dieser humanitären Geister, aus der Klarheit und Ordnung ihrer Innenzustände. Reich an Erkenntnis der Welt ordnen sie die Gefühle und Phantasien der Vernunft unter und gelangen damit künstlerisch zu jenen feinen und klaren Kompositionen, die so scharf abstechen von denen des „Sturmes und Dranges". Idee und Erscheinung, Inhalt und Form decken sich völlig, und der Vers erscheint auf dieser Stufe der Entwickelung als das notwendigste und charakteristischste Ausdrucksmittel. Die Prosa der „Räuber", des „Götz" ist nicht mehr fähig, die ganze Zartheit und Feinheit der Vorstellungen und Gefühle wiederzugeben, wie sie die Dichtung jetzt verlangt. Der Realismus des 18. Jahrhunderts gelangt an sein Ziel. Wie immer war auch er von einer mehr äußerlichen Betrachtung und Anschauung ausgegangen, von der Nachahmungstheorie und der bloßen Kopie der Wirklichkeit. Der in der Darstellung des Alltagswirklichen wurzelnde Realismus des englischen Romanes lebte auch noch in dem Drama des Sturmes und Dranges fort. Jetzt aber wird der alte Natur- und Wahrheitsbegriff seiner roheren stofflichen Deutung entkleidet und erfährt seine feinste und tiefste Auslegung, seine Auslegung nach dem Geistigen hin. Der Künstler ist der große Wahrheitskünstler, der echte Realist und Naturalist, der wahr und treu sein Inneres uns vorstellt, nur das von ihm wirklich Erlebte und Gefühlte gestaltet; der nicht mit Ideen sich brüstet, die er nur von der Zeit gehört und von außen aufgegriffen hat, sondern allein solche Ideen, welche ihm zum eigentlichsten Lebensinhalt geworden sind und als Ideale sein Thun und Handeln bestimmen. Dieser Realismus verlangt, daß der Künstler nicht etwas scheinen will, was er gar nicht ist, nicht den großen Geist spielen will, wenn er mit seinem Denken ganz im Alltäglichen steht, nicht den zerrissenen Weltschmerzler, wenn seine roten Backen den strammen und gesunden Jungen verraten, der alles Leid des Lebens gern über einem Teller Wurstsuppe vergißt. Unter den Begriff Wahrheit fällt hier die Einheitlichkeit und Widerspruchslosigkeit der Charaktere, die zureichende Motivierung der Vorgänge: kurz das Kunstwerk wird zu einem Organismus, der wie ein von der Natur geschaffenes Werk in sich selbst beruht, von einem Gesetz beherrscht

und einer großen Einheitskraft getragen wird. Es ist die Kunst, welche über allen Parteikünsten und Kunstparteien rein und deutlich erkannt wurde.

Das kleine Weimar bildete in jener Zeit den geistigen Mittelpunkt Deutschlands. Dort vereinigte der Hof der Herzogin Anna Amalia und Karl Augusts die vornehmsten Geister des ausgehenden Jahrhunderts und eine Reihe geringerer litterarisch und künstlerisch veranlagter Männer, die für ihre Zeit jedoch noch genug bedeuteten; so Joh. K. Aug. Musaeus

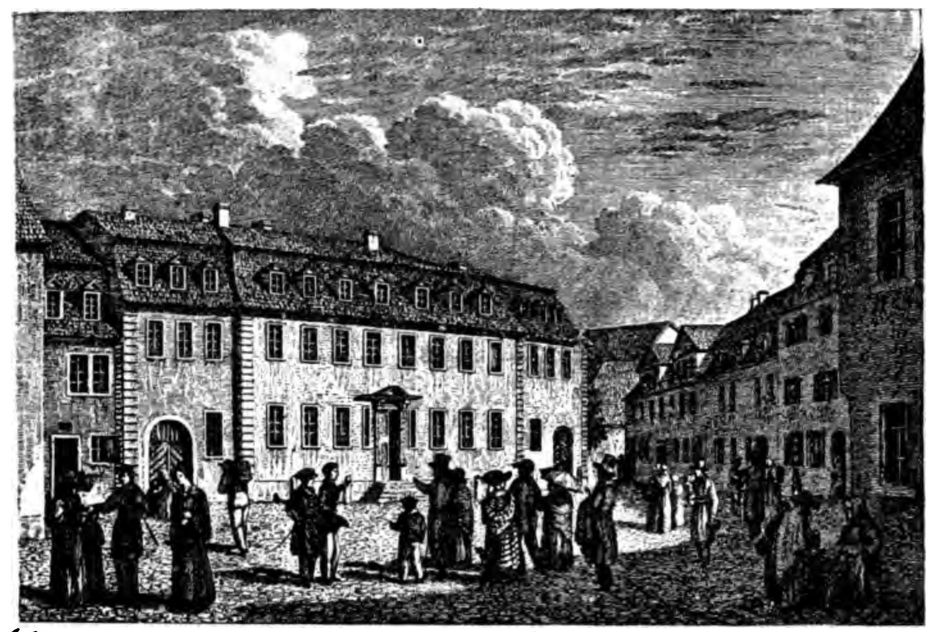


H. Meyer. Fr. v. Fritsch. Herzogin Amalie. Ch. Gore. Herder.
Goethe. Einsiedel. Frl. C. Gore. Frl. Em. Gore. Frl. v. Gecchhausen.

Abendkreis der Herzogin Amalie.
Nach dem Aquarellgemälde von Kraus aus dem Jahre 1795.

(1735—1787), der alte deutsche „Volksmärchen" im Rokokostil ironisch erzählte und der Wieland'schen Richtung sich anschloß, den Major Knebel (1744—1834), Fr. Justin Bertuch und J. J. Chr. Bode, die als Übersetzer aus der antiken Poesie, aus dem Spanischen und Portugiesischen, sowie aus der neueren englischen Litteratur thätig waren, die Kammerherren von Einsiedel und von Seckendorff. Wieland war bereits 1772 als Erzieher des Prinzen Karl August nach Weimar berufen, Goethe hatte 1776 Herder herangezogen und ihm seine Stelle als Generalsuperintendent verschafft, und als der Letzte folgte nun auch noch Schiller, freilich erst im Dezember 1799. Doch stand er schon von dem benachbarten Jena aus seit

1794 mit Goethe in Briefwechsel und nahen Beziehungen, die sich bald zu einem innigen Freundschaftsbunde auswuchsen. Fünf Jahre früher, am 26. Mai 1789 hatte Schiller als unbezahlter Professor an der Universität Jena seine akademische Antrittsrede gehalten und am 22. Februar 1790 seine Ehe mit Charlotte von Lengefeld geschlossen. Krankheit aber zwang ihn bald darauf, seine Lehrthätigkeit einzustellen.



Warum stehen sie davor?
Ist nicht Thüre da und Thor?
Kämen sie getrost herein
Würden wohl empfangen seyn.
Goethe 1828

Goethe's Wohnhaus am Frauenplan in Weimar.
Nach der Zeichnung von Otto Wagner 1827.

In Goethe's Leben bildet die italienische Reise (1786—1788) einen entscheidenden Wendepunkt. Wie vor ihm Winckelmann, so flüchtete auch er aus dem Druck und der Enge der deutschen Verhältnisse nach Rom. Wollte er sich als Künstler nicht verlieren, so mußte er einmal alles abstreifen, was in der Heimat ihn fesselte und seinen Geistesflug hinderte. Italien galt als die eigentliche Heimat der Kunst. Es war das Vorland von Hellas. Nur dort stand man der Antike unmittelbar gegenüber und blickte ihr ins Auge hinein. Denkmal an Denkmal redete von der Herrlichkeit des alten Hellas und Rom und von den Jahrhunderten der Wieder-

geburt. Die Reise nach Italien war eine Fahrt nach jener Insel der Seligen, von welcher der deutsche Idealismus zu dieser Zeit träumte, nach der Insel, wo Schönheit und Freiheit das Scepter in Händen hielten.

Dort machte sich Goethe von dem Geiste der Herder'schen Ästhetik los und verlor die Freude an den Werken der altdeutschen Kunst, welcher er einst so lauten Ausdruck gegeben hatte, und als ein anderer kehrte er heim, als ein Jünger Winckelmanns und des hellenisierenden Klassicismus. Natürlich konnte er sein innerstes Wesen nicht verleugnen, und der Naturalismus, die Frische und Unmittelbarkeit, die Richtung auf das Gefühlvoll-Musikalische und was sonst seiner Jugendpoesie Wert und heimisch-anheimelnden Reiz verleiht, lebte auch jetzt weiter. Nur kommt ursprüngliches Empfinden oft nicht mehr in ursprünglichen Formen, neues Geistes- und Gemütsleben nicht mehr in neuer, eigenartiger Außengestalt, die deutsche Seele oft nicht mehr in deutschen Bildern zur Darstellung. Unsere ästhetische Bildung steht noch viel zu sehr unter der Herrschaft des klassicistischen Geschmacks, als daß sie in der Goethe'schen Poesie die mancherlei Widersprüche zwischen antiker Form und modernem Inhalt, griechischem Leibe und deutschem Geiste deutlich empfände. Und doch ist die Wunderlichkeit dieser Welt nur dem Grade nach verschieden von den Wunderlichkeiten eines Scudéry'schen Romans und der französisch-klassicistischen Dichtung mit ihren Römern und Griechen in Allongeperücke und dem Galanteriedegen an der Seite. Die meisten nehmen schon Anstoß an den Hexametern des „Reineke Voß“ und fühlen unmittelbar, daß Knittelverse hier ganz anders am Platze gewesen wären; aber auch „Hermann und Dorothea“, in Geist, Empfindung und Stoff vielleicht die deutsch-volkstümlichste und anheimelndste aller Goethe'schen Dichtungen, immerdar eine von den großen Wunderschöpfungen der Weltlitteratur, macht in ihrer griechischen Gewandung einen fremdartigen Eindruck und ruft durch allerhand Einzelheiten die Wirkungen des Gesuchten, Erkünstelten und Gelehrten hervor. Und wie viel lebendiger würde wohl die heitere, frische Sinnlichkeit der römischen Elegien auf unser Volk und unsere Zeit gewirkt haben, hätte sie sich nicht mit einem Stachelzaun von Studierstubenweisheit von diesem Volk und dieser Zeit abgeschlossen, hätte sie sich nicht in so graue Leichengewänder gehüllt, die an Gräber und Vergangenheiten erinnern, in den Maskenputz antiker Mythologie, in Kleider, von Properz erborgt.

Der Einfluß des Hellenismus und der formalen Schönheitsästhetik zeigte sich daneben vor allem in dem Bestreben, an Stelle der individualisierenden Charakteristik wieder eine typisierende und schablonisierende zu setzen; auch führte das Ringen nach Maß und Würde dazu, mehr und mehr die Unmittelbarkeitssprache im Ausdrucke der Empfindungen zu vermeiden und eine über den Dingen schwebende ästhetische Objektivität zu erreichen. Aber Goethe wehrte sich dabei nicht genug gegen die Gefahren der Atelierpoesie, und es überkam seine Kunst jene Marmorkälte und

Marmorglätte, welche das Überwuchern formalistischer Tendenzen verraten; die Sprache nimmt anwachsend einen reflektierend-rhetorischen und sentenziösen Charakter an und sucht wie die Menschengestaltung allzusehr jede Situation zu einer möglichsten Allgemeinheit zu erweitern. Von der „Iphigenie" und dem „Tasso" bis zur „natürlichen Tochter" hat sich die Goethe'sche Kunst bereits auffällig nach der Seite dieser verallgemeinernden und schablonisierenden Darstellungsweise hin entwickelt; sie geht denselben Weg der Naturentfremdung, aber in einem unheimlich beschleunigten Tempo, den die europäische Poesie im 17. Jahrhundert ging. Mitteninne zwischen der „Iphigenie" und der „natürlichen Tochter" entstand „Hermann und Dorothea", und es ist wunderbar zu sehen und zu erkennen, wie hier der ganze Stoff und die Anschauungswelt den Dichter trotz seines klassicistischen Glaubensbekenntnisses gewaltsam wieder zur Natur und zum Individualismus zurücktreibt. Trotz aller hellenisierenden Elemente wird das herrliche Epos seinem tiefsten und eigentlichsten Wesen nach zu einer Schöpfung echtester deutsch-naturalistischer Kunst, die innerlich durchaus in eine Reihe mit dem „Götz" und dem ersten Teile des „Faust" hineingehört.

Der klassicistische Kunstgeist stand zu dem ursprünglichen Geiste der Goethe'schen Kunst und zu dem ganzen Goethe'schen Wesen im vollkommensten Gegensatz. Er paßte eher zur Eigenart der Schiller'schen Poesie, die vom Verstande ausging, am allerwenigsten aber zur Goethe'schen Weltanschauung und Weltauffassung, die so völlig in der Betrachtung der Natur und der Fülle ihrer Sinnlichkeiten, ihrer Einzelerscheinungen aufging. Der Dichter kämpfte gegen sich selbst, gegen seinen eigenen Genius, er mußte sein Bestes verleugnen und unterdrücken, um seine klassicistischen Ideale zu erreichen. Und er zerstörte dabei seine Kunst, er ging dabei einfach zu Grunde. Noch immer steht unsere Litteraturgeschichte und Ästhetik stutzig da bei dem Anblick jener vollkommensten Gestaltungsunfähigkeit, welche der „alte Goethe" im zweiten Teil des „Faust", in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" und sonst an den Tag legt. Während der Dichter bis zu allerletzt im lyrischen Ausdruck des Gefühlslebens die tiefste und gewaltigste Schöpferkraft sein eigen nennt, vermag er es nicht mehr, künstlerisch-sinnlich dramatisch-epische Menschen hinzustellen. Die Typen und Schablonen der „natürlichen Tochter" lösen sich noch ganz anders auf und verdampfen in den leersten Begrifflichkeiten. Statt eines Menschen steht ein Epigramm vor uns. Diese Erscheinung muß vor allem fremdartig bei Goethe auffallen, diesem vollendetsten Individualisten, diesem außerordentlichsten Seelen- und Charakterdarsteller. Sie ist durchaus abnormer Natur und keineswegs auf Rechnung des Alters zu setzen. Für die Ursache dieses künstlerischen Bankerotts halte ich an erster Stelle den fortschreitenden Hellenismus, — den Widerstreit zwischen den ästhetischen Ideen und Zielen und dem eigentlichen Wesen der Goethe'schen Poesie,

zwischen Wollen und Können. Gerade dieser individualisierenden und germanisch-naturalistischen Kunst wich der Boden unter den Füßen, und sie mußte sich selbst verneinen, als sie das Selbstvertrauen verlor und gegen ihre eigene Natur den typisierenden Stil, die stilisierende Kunst als das Einzige, das Große, das Ideale aufstellte und statt des Originalitätsgesetzes wieder das Nachahmungsgesetz verkündete. Mangelhafte und falsche ästhetische Erkenntnisse waren schuld an der Reaktion des Klassicismus. Und diese falschen Erkenntnisse beherrschen auch noch heute das Urteil. Wie damals, so spricht man auch noch heute allgemein von dem griechischen Stil der „Iphigenie“ und des „Tasso“ als von dem eigentlichen Stil der Formvollendung, während die Form des „Götz“ und des „Faust“ als eine ungeschicktere, rohere, als eine „Form der Formlosigkeit“ angesehen wird. Ja, wenn Shakespeare das Formgefühl der Hellenen besessen hätte! So hört man immer wieder. Unsere deutsche Kunst ist ja reich an Gedanke und Gefühl, aber sie besitzt so wenig Formensinn. Form ist es, die uns fehlt und wir von anderen lernen müssen. In diesem Grundirrtum befanden sich auch Goethe und Schiller. Das klassische Kunstwerk wird definiert als ein Kunstwerk, in dem sich Form und Inhalt harmonisch miteinander vereinigen. Als wäre jemals eine Dichtung in die Welt hinausgetreten, in der Form und Inhalt nicht harmonisch miteinander vereinigt sind. Immer und ewig wird die Form aufs genaueste und allerschärfste mit dem Inhalt sich decken. Nur ein unreifer Geist schafft unreife, nur ein roher und wilder Geist rohe und wilde Formen. Formlos ist nur der Dichter, welcher seine Gedanken, Vorstellungen und Gefühle nicht zusammenhalten kann und auch dem Inhaltlichen nach nicht im reinen mit sich ist. Der Klassicismus glaubte an das Phantom einer absoluten Schönheitsform und meinte diese bei der griechischen Poesie gefunden zu haben. Er ahnte nicht die organischen und Naturnotwendigkeits-Zusammenhänge zwischen dem Geist und Wesen der germanischen Kunst und der Formensprache Shakespeare's und des Sturmes und Dranges, ahnte nicht, daß in dieser Form eine neue Entwickelung, eine neue Kultur, ein neuer Mensch zur Aussprache kam, daß das neue Kunstprincip des Individualismus und der Unmittelbarkeitsdarstellung völlig im Widerstreit lag mit den Formen der typisierenden hellenischen Kunst. Die germanische Poesie hatte kraft ihrer Eigenart und ihres Wesens neue Formen hervorgebracht, die sich von denen der antiken und der romanischen Völker unterschieden. Den alten Kunstformen traten Naturformen entgegen. Und unseres Erachtens sind es Formen von einem höheren und feineren Organismus, jedenfalls aber mit jenen gleichberechtigt; sie tragen ihre Gesetze in sich, können nur aus sich heraus beurteilt, nicht aber mit dem Maßstabe hellenischer und romanischer Form gemessen werden. Es war ein Irrtum des Klassicismus, wenn er glaubte, eine edlere und schönere Form gefunden zu haben, als er den

Kompositionsstil des „Götz" durch den der griechischen Tragiker, deutsche Versformen durch hellenische ersetzte. Wohl klingt die Sprache der „Iphigenie" und des „Tasso" reiner und harmonischer, reifer und süßer an unser Ohr, aber diese höhere Vollendung kommt, wie gesagt, nicht auf Rechnung des Hellenismus und der Antikennachahmung, sondern ausschließlich der geistigen und künstlerischen, der inneren Fortentwickelung unserer Dichter.

Leider kann unsere Darstellung nur in großen Linien die litterarische Entwickelung darstellen und nur kurz den Charakter der wichtigsten Geistes-Strömungen kennzeichnen; sie muß darauf verzichten, ernsthafter auf die einzelnen Werke und das Seelenleben der führenden Männer einzugehen. Das Flüchtigste muß hier genügen. Die Vollendung des „Egmont" und des „Torquato Tasso", sowie die Umdichtung der „Iphigenie" in Verse waren die nächsten Ergebnisse von Goethe's italienischer Reise; das Faustbruchstück und die erste Sammlung von Gedichten füllten die letzten zwei Bände der von 1787—1790 in Leipzig bei Goeschen in acht Bänden erschienenen „Schriften". Das hellenisierende Drama steht in „Iphigenie" und „Tasso" auf seiner Höhe. Hier waltet noch ungebrochen der individualistische Drang der Goethe'schen Kunst. Ein Neues tritt vor uns hin. Der epische Geist, der noch im „Egmont" steckt, weicht dem der Lyrik. Das Auge des Naturalisten wendet sich von der Betrachtung der Außenwelt ab und versenkt sich ganz in das Schauen der Innenwelt. Keine vielen Handlungen und äußeren Begebenheiten, sondern Seelenvorgänge werden mit intimster Feinheit ausgestaltet. Auch ganz ohne alle Beeinflussung durch die Antike hätte dieses Drama, das wie das altgriechische stark lyrischen Charakters ist, in der Kompositionsweise mit jenem Schauspiel manches gemeinsam haben können. Im Sittlichen ruhen die Geisteswurzeln beider Dichtungen. Die Äschyleischen Stimmungen wichen den Sophokleischen. Nichts empfindet der Künstler jetzt so tief, wie „die Grenzen der Menschheit". Ernst und groß wie das religiös-sittliche Problem faßt auch der Dichter das sozial- und gesellschaftlich-sittliche Problem auf, und dem Adel des Geistes entspricht der Adel der Form. „Iphigenie" und „Tasso" sind Schöpfungen, die nur für die höchste Bildung zugänglich, Entzückungen für die feinste Kunstkennerschaft.

Doch das wahrhaft große Goethe'sche Werk, das am unzertrennlichsten mit seinem Namen verknüpft sein wird, erschließt sich in gleicher Weise der höchsten Bildung wie dem naivsten Empfinden und schlägt Brücken über die tiefen Klüfte, welche unser Volk voneinander scheiden. An der Faustdichtung hat der Dichter sein ganzes Leben hindurch gearbeitet. Die ersten Anfänge entstehen in der Zeit der ersten frischesten Jugendblüte, kurz vor seinem Tode erst bringt er das ganze zum Abschluß. Im ersten Teil steht die deutsche Rassenkunst auf der bisher erreichten höchsten Höhe. Der germanische Naturalismus feiert hier seinen vollkommensten Triumph, und die sinnlich

gewaltigste, künstlerische Gestaltungskraft paart sich mit dem reichsten und mächtigsten Geistesleben. Das **Gesamtwerk** scheint kaum von einem und demselben Dichter geschaffen zu sein, und kein anderes Werk der Weltlitteratur zeigt bei aller Einheit so viel Ungleichartigkeit. In der bunten Mischung der Stile offenbart es am besten die zersetzenden Elemente, die mit dem Klassicismus emporgekommen waren. Aber mitten unter den trockensten und dürrsten Allegorien des zweiten Teiles, unter all den Schemen und Schatten einer gestaltungsunkräftigen Verstandespoesie leuchtet immer wieder das Feuer der großen Goethe'schen Kunst rein und mächtig auf. Das tiefste Gefühl, die sinnlichste Phantasie, um so sinnlicher, wenn sie verzweifelt kämpft, das Unsinnlichste zum Leben zu erwecken, finden jenen vollendeten Ausdruck, wie er nur den ersten Meistern zu Gebote steht. Die Faustdichtung sprengt wie keine andere alle äußeren Formgesetze und Regeln. Die Form wächst ganz aus dem Innerlichsten heraus, und die von der Ästhetik so säuberlich gezogenen Grenzen zwischen dem Dramatischen, Epischen und Lyrischen geraten in Fluß und Verwirrung. Etwas Neues, in die Zukunft hinein Weisendes ist hier entstanden. Jenseits des „Faust“ erhebt sich schattenhaft ein Kunstwerk, das auf der letzten und tiefsten Einheitlichkeit alles dichterischen Schaffens beruht, ein Organismus, in dem die bisher so streng gewahrten Gattungsunterschiede überwunden und ineinander geflossen sind. Das Zusammenhaltende der Dichtung liegt wesentlich im Ich des Dichters, in der Einheit seines geistigen Entwickelungsganges. Sein Leben wird zu einem vorbildlichen für das Leben der ganzen Menschheit. Wir schauen hingerissen auf den jungen Goethe,

Faust.

Ein Fragment.

Von

Goethe.

Ächte Ausgabe.

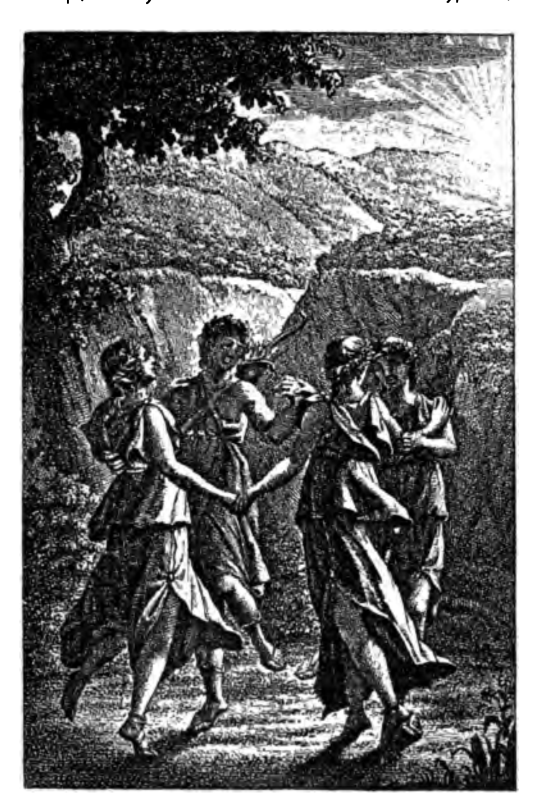
Leipzig,
bey Georg Joachim Göschen,
1790.

Titel der ersten Separat-Ausgabe des Fragments „Faust“.

den großen, einzigen Künstler; aber voller Andacht horchen wir auch auf die Sprüche und Lehren des greisen und des weisen Olympiers, der „drei Menschenalter“ sah, und wie kein anderer nach Erkenntnis rang, nach dem Wissen von der Natur und dem Menschen. Der „Faust“ ist die große, noch von keiner anderen abgelöste Religions- und Erlösungsdichtung des 18. Jahrhunderts, welche das tiefste Wissen und Glauben, die Erkenntnisse und die Ideale der Neuzeit zum umfassenden Ausdrucke bringt, wie einst Dante's „Komödie“ die Erkenntnisse und Ideale des Mittelalters, Miltons „Verlorenes Paradies“ die des 17. Jahrhunderts darstellte. Wenn in „Iphigenie“ und „Tasso“ nur die obersten Wasser aufgerührt werden, so wühlt hier der Sturm die untersten Tiefen auf. Um so gewaltiger tönt das Hallelujah der Engel, tönen die Glocken- und Posaunenklänge der Goethe'schen Erlösungslehre in unser Ohr, je mehr an Schuld, Pein und Not über das Haupt der Menschheit ausströmt. In der tiefen Erfassung der Tragik des Daseins ist die Dichtung vor allem ausgezeichnet. Der Titanismus der Sturm- und Drangperiode gärt in dem ersten Teil. Es lockt, das Leben sinnlich auszukosten in allen seinen Leidenschaften und Gefühlen. Aber Gretchen vermag den vorwärts stürmenden Faust nicht zu halten. Gretchen vermag es nicht und auch nicht Helena. Die Helenatragödie des zweiten Teiles verherrlicht keineswegs den Bund des deutschen und des hellenischen Geistes; sie zeigt vielmehr den Dichter auch hinausgeschritten über die Anschauungswelt des Klassicismus, wie er über die des Sturmes und Dranges hinausgegangen war. Auch die ästhetische Religion, wie sie Winckelmann und Schiller verkündet hatten, befriedigt Faust auf die Dauer nicht. Zu begleiten vermag die Muse, nicht zu leiten. Das Reich des Hellenismus, jenes Reich der Schönheit und der Kunst, der idealen Träumereien, des Vergessens der Wirklichkeit zerrinnt in das Nichts. Auch dieses Reich ist ein Reich der Lemuren. Die Faustdichtung trägt, wie die Dante'sche Komödie ein Doppelangesicht. Sie blickt nach rückwärts und nach vorwärts. Sie erwächst aus dem Boden des 18. Jahrhunderts, aber der greise Goethe entfaltete die Fahnen des 19. Jahrhunderts und steht am Anfange aller seiner Entwickelungen. Vom Realismus war der Dichter ausgegangen, zum Realismus bekehrt er sich zurück. Herniedersteigend aus den Wolkenhöhen des Klassicismus zeigt er der Nation den Weg, den sie jetzt gehen soll und gehen wird: den Weg der sozialen Arbeit. Wie im „Wilhelm Meister“, so im „Faust“. Wohl klingt nach den Titanismen des ersten Teils der Schluß des zweiten Teils fast müde und resigniert. Dieser Erlösungslehre haftet zuletzt etwas Nüchternes und Kleinliches, etwas nur Bürgerlich-Praktisches an, jener Prosaismus der Nützlichkeitsreligion, welcher in der Kulturbewegung des 18. und noch mehr des 19. Jahrhunderts überall zum Ausdruck kommt. Aber das eigentlich Große in der Faust-Gestalt, das

unablässige Ringen und Streben um das höchste Menschliche, das Bewußtsein von einer fortschreitenden Entwickelung bleibt dabei siegreich bestehen.

In der Zeit ihrer vollsten Reife schlossen Goethe und Schiller den für unser deutsches Kulturleben so bedeutungsvollen Freundschaftsbund. Die Briefe, welche beide miteinander auswechselten, reich an ästhetischen Wahrheiten, stellen alles in Schatten, was die deutsche Ästhetik des 19. Jahrhunderts später hervorbrachte. Diese fußt auf ihnen, aber verengt noch mehr, was an Einseitigkeiten in ihnen steckte. Freilich blieb das Bestreben beider in jener Zeit noch ziemlich unverstanden. Nur wenige fanden sich zu ihnen empor. Die Monatsschrift „Die Horen" (1795—1797) und der „Musenalmanach" (1796—1800), welche Schiller herausgab, erzielten nicht genug Beifall, daß sie sich lange halten konnten. Goethe trat noch mit einigen seiner vollendetsten Kunstwerke hervor: mit den „Römischen Elegien" und mit „Wilhelm Meisters Lehrjahren", diesem Seitenstück zum „Faust", welches die gesellschaftliche Kultur und das Alltags-Wirklichkeitsleben der Zeit in großen Bildern entrollt, wie der „Faust" den treibenden Ideen Ausdruck gab; und 1797 erschien „Hermann und Dorothea". Der Musenalmanach von 1798 brachte die bekanntesten Schöpfungen der deutschen Balladenpoesie: Goethe's „Braut von Korinth", „Schatzgräber" und „Gott und Bajadere", Schillers „Handschuh", „Taucher", den „Ring des Polykrates", die „Kraniche des Ibykus". Des letzteren kulturgeschichtlich-philosophische Lehrdichtung erreichte dann ihren Höhepunkt im „Lied von der Glocke" (1800). In geistvoll-witzigen Epigrammen, in den „Xenien"



Titelzeichnung zu dem von Schiller herausgegebenen „Musenalmanach" auf das Jahr 1798, dem sogen. „Balladenalmanach".

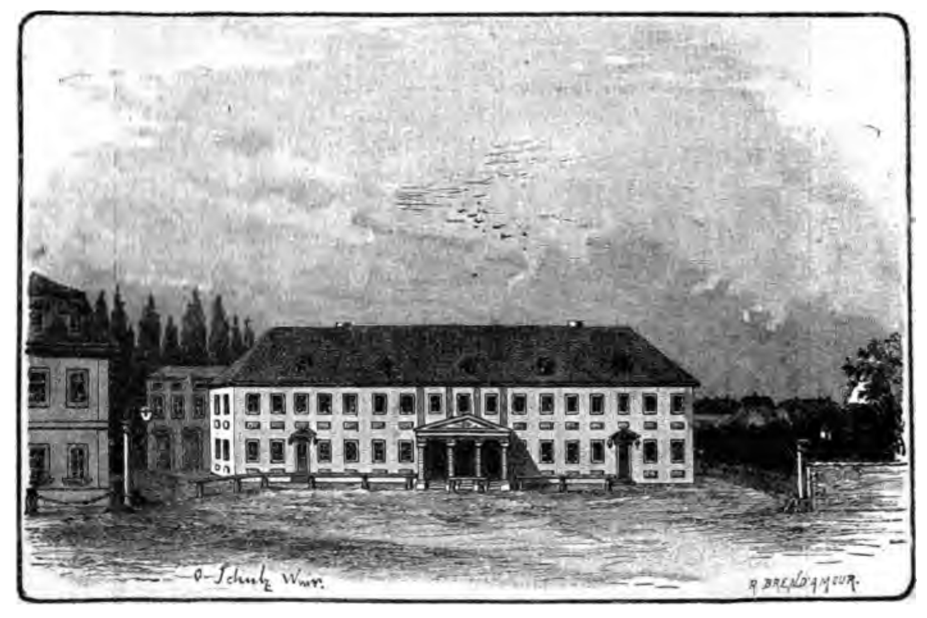
(1797), führten beide vereint ihre neuen Ideale einer ästhetisch-ethischen Bildung in den Kampf gegen Nikolaitische Aufklärung, Lavater'sches und Stolberg'sches Christentum und hielten ein blutiges Gericht über die flache Alltagslitteratur der Zeit, das alle Poetchen und Schriftstellerlein in Harnisch gegen sie brachte.



Illustration zu Schillers „Glocke“,
gezeichnet von der Schwester des Dichters Christophine.

Für die Geschichte des Theaters aber hebt eine neue Periode an, als Schiller nach langem Schweigen wiederum mit einer neuen dramatischen Dichtung hervortrat, ein Neuer in seiner Weltanschauung und in seiner Kunst. Die kleine Weimarische Bühne, welche Goethe von 1791 bis 1817 leitete, zieht jetzt alle Augen auf sich. Ihre große Ruhmeszeit beginnt, als

Schillers wiedererwachte dramatische Schöpferkraft Goethe zu Hilfe kam und auch in diesem eine lebendigere Theaterbegeisterung wach wurde. Die Schauspielkunst sollte von hier aus verbessert werden und einen neuen Stil erlernen, der den germanischen Naturalismus, wie ihn die Hamburg-Schröder'sche Richtung festhielt, durch das Wesen des klassicistisch-hellenistischen Idealismus verdrängen wollte. Sie nahm in der Weimarer Schule eine hohe und edle Bildung an und lernte tiefstes, geistiges Leben zum Ausdruck bringen, Schwung und Adel der Gefühle; aber sie kehrte auch wieder zur Deklamation und zur Pose, zu dem äußerlichen Theaterspiel der alten



Das alte Theater in Weimar, 1779—1825.

französischen Bühne zurück. Immerhin war es ein Glück, daß der neue Stil den der Hamburger Schule nicht ganz verdrängen konnte. Unter Ifflands Leitung (1796—1814) nahm zu gleicher Zeit das Berliner Nationaltheater einen großen Aufschwung und stand, während das Hamburger allmählich verfiel, mit dem Weimarer an der Spitze der deutschen Bühnen. Iffland besaß nicht die Genialität und die Unmittelbarkeit Schröders, aus dessen Schule er hervorgegangen war; dafür verlieh er seinen Gestalten feinere, formale Reize, aristokratische Eleganz und vornehme Haltung. Seine besondere Stärke lag im Feinkomischen. Friederike Bethmann-Unzelmann (1760—1815) und der geniale Heldendarsteller Fleck (1757—1802), der idealste Verkörperer Schiller'scher Gestalten, ragten aus

dem ihn umgebenden Kreise hervor. Hier in Berlin suchten die Elemente der Hamburgischen und Weimarischen Kunst miteinander zu verschmelzen, und es entstand ein stilisierender und formal durchgebildeter Realismus.

Rasch hintereinander erschienen in den letzten Jahren des 18. und in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts die großen Dramen Schillers, welche den Grundstock unseres deutschen Bühnenrepertoires bilden. Zu Anfang und zum Schluß die bedeutendsten: die Wallensteintrilogie und der „Tell". Dazwischen „Maria Stuart", „Die Jungfrau von Orleans" und „Die Braut von Messina". Ein ursprünglicher Dramatiker wie Shakespeare ist Schiller nicht, — aber ein um so gewaltigerer Theatraliker. Ein so einzig großes Kompositionsgenie besitzt er, daß er den undramatischsten aller Stoffe, den Tellstoff, zu einem der wirkungsvollsten Bühnenwerke auszugestalten vermag. Dennoch darf man nicht übersehen, daß die Schiller'sche Technik etwas Künstliches und Äußerliches an sich hat, ähnlich wie die ihr am nächsten verwandte Technik des französisch-klassicistischen Dramas. Die Innerlichkeit und Notwendigkeit der Shakespeare'schen Naturform geht ihr ab. Man verspürt gerade an den Schiller'schen Tragödien, daß das lyrische 18. Jahrhundert in seinem innersten Wesen ein eigentlich dramatisches Empfinden bei weitem nicht so begünstigte, wie das Renaissancezeitalter. Und ein elegisch-resignierender Zug tritt vor allem in dem Charakter und in der Dichtung dieses unseres volkstümlichsten Poeten hervor. Im großen allgemeinen haftet denn auch seinen Helden und Heldinnen etwas mehr Passives als Aktives an.



Fleck.
Gemalt von F. Rosenberg, gestochen von D. Berger 1782.

Trotz allem Hellenismus und Klassicismus wurzelt jedoch das Schiller'sche Drama mit seinen tiefsten Wurzeln in dem Gedanken- und Gefühlsleben des deutschen Volkes und in der lebendigen Bildung seiner Zeit und trotz so manchen weltflüchtigen Ästheticismus hält es fest sein Auge auf die Wirklichkeiten, die Verhältnisse und Zustände der menschlichen Gesellschaft gerichtet. Und aus diesem seinem national-volkstümlichen Geist, seinem Modernitäts- und Wirklichkeitssinn, nicht aus seinem Hellenismus und Klassicismus,

erwuchsen die großen Wirkungen, die es von Anfang an auf unser Volk ausübte und immer ausüben wird.

Auf der Mittagshöhe seines Lebens riß ihn der Tod hinweg, — am 9. Mai 1805, hinweg von großen Plänen und Entwürfen.

Die große Gestalt Goethe's aber steht noch das ganze erste Drittel des 19. Jahrhunderts im Mittelpunkt aller geistigen Bestrebungen. Wir werden noch immer wieder auf sie zurückkommen müssen. Entschiedener tritt das Thätig-Praktische der Goethe'schen Natur von neuem hervor und, berührt vom Hauche des 19. Jahrhunderts, bannt er die Stimmungen des resignierenden Idealismus, des allzu tief in rein ästhetischer Genußsucht versunkenen Klassicismus aus seiner Seele und denkt an die Realisierung der Ideale, an die Umformungen und Neugestaltungen des wirklichen Lebens, ein ewig-junger, ein ewig-thatenfroher Bekenner des Optimismus:



Schiller auf dem Totenbett.
Nach der Kreidezeichnung von F. Jagemann 1805.

> Schärfe deine kräft'gen Blicke, dann durchspähe diese Brust,
> Sieh' der Lebenswunden Tücken, sieh' der Liebeswunden Lust.
> Und doch sang ich gläub'ger Weise, daß mir die Geliebte treu,
> Daß die Welt, wie sie auch kreise, liebevoll und dankbar sei.
> Mit den Trefflichsten zusammen wirkt' ich, bis ich nun erlangt,
> Daß mein Nam' in Liebesflammen von den schönsten Herzen prangt.

Wie der „Faust“, so umschließen auch „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ (1821—1829) große sozialpolitische Arbeitsprogramme, in denen sich der Geist des lebenden Jahrhunderts offenbarte, und dem großen Forscher, der sich seit den ersten Weimarer Jahren immer tiefer in das Studium der Naturwissenschaften versenkt hatte, erscheint bereits in deutlichen und klaren Umrissen die Entwickelungslehre, die größte und wichtigste Erkenntnis unserer Zeit. In den „Wahlverwandtschaften“ (1809) aber hatte er noch einmal

mitten in den Kampf um alte und neue Sittlichkeit hineingeführt. Wie einst Herders Blick, so schweift auch jetzt wieder der seinige über die weiten Gefilde der Weltlitteratur dahin und, von den Wundern des Orients entzückt, sucht er in seinem „Westöstlichen Divan“ (1819) Osten und Westen miteinander zu verbinden, wie er deutschen und griechischen Geist miteinander



Goethe im Alter.
Gezeichnet von F. Jagemann 1817.

vermählen wollte. Das mußte auch diesmal zu allerhand Mummenschanz führen, aber wo er seine Maske und seine Karnevalskleider ablegt, da steht er noch einmal in seiner ganzen künstlerischen Größe vor uns, und lyrische Klänge von höchster Gewalt schlagen an unser Ohr. Über sein Leben hat er Buch geführt, wie noch kein anderer, und in zahlreichen autobiographischen Werken, unter denen „Wahrheit und Dichtung“ voran-

steht, über sich selbst Rechenschaft abgelegt. Da tritt das Individuum in den Kreis der Geschichtsforschung ein, und der einzelne will ebenso wichtig genommen werden, wie ein ganzes Volk, wie die Geschichte der Welt.

Als Goethe am 22. März 1832 sein Haupt zur Ruhe niederlegte, da schied wohl der reichste und tiefste Mensch dahin, den die Welt bisher gesehen hatte. In ihm darf man wohl die bisher erreichte höchste Verkörperung der Gattung Mensch erblicken und feiern.

Wie in allen großen Dichtern der Weltlitteratur, so verehren wir auch in Schiller und Goethe Genien, welche sich weit über das Niveau der all-



August v. Kotzebue.

gemeinen Kultur ihres Volkes und ihrer Zeit erhoben haben. Nur die edelsten und besten Geister unter den Zeitgenossen finden sich zu ihnen hin. Für das Bedürfnis der großen Massen mußte eine alltäglichere Litteratur sorgen, welche deren Verständnis, deren groberen Gedanken und Gefühlen entgegenkam und uns von der eigentlichen Durchschnittsbildung der Zeit ein ganz anders treues Abbild abgiebt als jene Dichtung. Ältere Entwickelungen leben da noch fort, und herkömmlichere Anschauungen kommen zum Ausdruck. Solche Herkömmlichkeit des Geisteslebens aber erzeugt nie etwas anderes als eine herkömmlich-flache Kunst.

Dieses Drama der Massenbildung schrieben F. L. Schroeder, A. W. Iffland (1759—1814), die großen Meister der Schauspielkunst, und August von Kotzebue (1761—1819). Sie führten das rührselige, bürgerliche Familiendrama des Jahrhunderts zu seinem Ziel und erzielten damit

äußere Erfolge, welche weit über die der Goethe und Schiller hinausgingen. Iffland gab dem hausbackenen Realismus den aristokratisch-vornehmen Anstrich und die elegantere Form, welche auch seine schauspielerischen Darstellungen kennzeichneten. Eine typisch-liederliche Kunst ist die Kotzebue'sche. Dieser geschickteste Macher weiß sich jedes Mäntelchen umzuhängen. Er verkörpert den flachen Eklekticismus, der seinen Vorbildern alle Äußerlichkeiten abzugucken weiß, dem Innerlichen und Eigentlichen verständnislos gegenübersteht. Er hegt daher eine instinktive Abneigung gegen alles Eigenartige, Bedeutende, Ernstgefühlte und Wahre. Mit der rechten Hand schreibt



Friedrich von Matthisson.
Nach dem Gemälde von Tischbein.

er Ifflandisch und mit der linken Schillerisch, heute ein Jambenschauspiel und morgen eine Posse, heute schwelgt er in Empfindsamkeit und Gemüt und morgen in der Frivolität. Er ist der wahre, der ewige Philister, der, wenn er einen Toast auszubringen hat, auch das Wort Ideal in den Mund nimmt, gern und viel von der Moral redet und mit höchstem Behagen in allerhand Lüsternheiten schwelgt. Das Beste und Echteste an Kotzebue ist der Sinn für die Situationskomik und den Witz der ursprünglichsten aller Komödien, der Hanswurstkomödie.

J. G. Seume, der „Spaziergänger von Syrakus“ (1763—1810), weckt die Erinnerungen an Schubart und ähnliche Biedermannsgeister aus den Jahren des Sturmes und Dranges, der elegante, weiblich-weichliche und

schwärmerisch-sentimentale **Friedrich von Matthison** (1761—1831) weist auf Hölty zurück und pflegt im Verein mit dem kräftigeren **J. G. v. Salis-Seewis** (1762—1834) noch immer die alte, naturbeschreibende Lyrik, die von Thomson herstammt, während **Christoph August Tiedge** (1752—1840) mit seinem zerfließenden Lehrgedicht „über Gott, Unsterblichkeit und Freiheit", „Urania" benannt, begeistert von jenen Kreisen gefeiert wurde, die an Goethe's und Schillers griechischem Heidentum Anstoß nahmen. Vossens mundartliche, realistische Idyllenpoesie fand ihre Fortsetzung in **Johann Peter Hebels** (1760—1826) naiv-humoristischen, naturschildernden und moralisierenden



Johann Peter Hebel.

„Alemannischen Gedichten" für Freunde ländlicher Natur und Sitten; und noch an einen andern, den Göttingern Nahestehenden, erinnerte dieser, an **Matthias Claudius**, dessen schlicht-volkstümlichen Ton auch er im „Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes" aufs beste zu treffen wußte.

Zwei nur ragen noch hoch über alle diese empor, den beiden Führern nahe verwandt an Idealität der Weltanschauung, Größe und Ernst der Kunst: Hölderlin und Jean Paul. Die gewaltige Lyrik Joh. Chr. Friedr. **Hölderlins** (geb. am 20. März 1770; 1806 wurde er wahnsinnig und starb 1843) trägt vorzugsweise hymnischen Charakter und vereinigt Goethe'sche und Schiller'sche Züge. Die Griechensehnsucht und das Schönheitsverlangen erfüllen seine Seele ausschließlich und gelangen bei ihm am leidenschaft-

lichsten und in starker Einseitigkeit zum Ausdruck. Er ist der ätherischste unter den Wolkenwanderern des deutschen Idealismus, der welt- und zeitflüchtigste. So verliert seine ganze in den Empfindungen des Ichs schwelgende Kunst den unzerstörbar-lebendigen Sinn für alles Wirkliche, den



Jean Paul.
Nach der Kreidezeichnung von Ernst Förster.

Goethe und Schiller sich immer bewahrten, und sie vermag schon nicht mehr Objektivitäten darzustellen. Der Roman „Hyperion" zerfließt in Farben und musikalischen Tönen. Aber die Griechenseele Goethe's findet bei ihm eine fast noch Goethischere Kunstausgestaltung.

In den jammervoll ärmlichen Verhältnissen eines Dorfschullehrerhauses des 18. Jahrhunderts, in der weltentlegenen Einsamkeit des Fichtelgebirges wuchs Jean Paul, oder wie er mit vollem Namen hieß, Jean Paul Friedrich Richter (geb. am 21. März 1763, gestorben am 14. November 1825), der Schöpfer und Vollender des deutschen sentimental-humoristischen Romanes, heran. In nächsten verwandtschaftlichen Beziehungen steht dieser zu dem Romane Lawrence Sterne's, dessen spleeniges Wesen und Gemisch aus Reflexion und Erzählung in Deutschland großen Anklang gefunden hatte und die Litteratur bedeutend beeinflußte. Johann Gottwald Müller 1744—1828), der Verfasser des „Siegfried von Lindenberg", und andere bereiteten Jean Paul den Weg. Am nächsten aber kam ihm der Ostpreuße Theodor Gottlieb von Hippel, mit dem er das innerlich Unruhige und darum wuselig Formlose, das Hin und Her zwischen Gedachtem und Gedichtetem teilt, das Barocke und Ungeordnete Hamann'schen Stiles. Der Idealismus Goethe's und Schillers hatte sich von der engen und gedrückten Welt des deutschen Philistertums zurückgezogen und dieser Wirklichkeitswelt seine griechische Schönheitswelt entgegengestellt. Der Jean Paul'sche Roman sucht sich von Winckelmann wieder nach Herder und nach dem nationalheimischen Sinn der Sturm- und Drangpoesie zurück. Sein Idealismus besitzt keine Adlerflügel, sondern nistet sich vielmehr ein in das Kleine, Niedere und Enge. Es lockt ihn an, es hat etwas Vertrautes und Beglückendes für ihn. Er vergoldet und verklärt es. Indem er ihn belächelt, entdeckt er auch in dem Philister, in dem Armen an Geist, in der dumpfen Seele die Goldader eines guten Gemütes. Er macht auch ihn uns lieb und verständlich, zieht ihn hinein in das Licht der Humanitätsweltanschauung. Aber wenn er dann in die Ideenwelt Goethe's und Schillers emporsteigen will, versagen ihm die Flügel der dichterischen Gestaltungskraft. Der mächtig arbeitende Geist zerstört die künstlerische Anschauungsform, und diese ist nicht stark und weit genug, jenen zu fassen. Die Reflexion geht neben der Poesie, von ihr getrennt, einher.




Das
neunzehnte
Jahrhundert.



Die Romantik in Deutschland.

Charakter und Weltanschauung der Romantik. Vergangenheitskultus, Subjektivismus und Ästheticismus der Romantik. Die Philosophie. Fichte. Schelling. Schleiermacher. Die Wissenschaft. Die Gebr. Grimm. Charakter der romantischen Poesie. Die Gebr. Schlegel. Tieck und die romantische Ironie. Novalis und die christliche Mystik. Die nationale Romantik und die Volkspoesie: Brentano. Achim v. Arnim. Das romantiche Drama. Werner und das Schicksalsdrama. Heinrich von Kleist. Die Befreiungskriege und die patriotische Romantik. Ableben der Hochromantik. Die Periode des klassisch-romantischen Eklekticismus. Schopenhauer und der Pessimismus. Charakter der Epigonenpoesie. Das Formenvirtuosentum. Platen. Rückert. Uhland und die schwäbische Schule. Joseph v. Eichendorff. Chamisso. Immermann. Das Theater dieser Zeit. Ludwig Devrient. Das Burgtheater unter Schreyvogel. Grillparzer. Raimund. Das Drama des germanischen Stiles: Grabbe, Büchner.

In dem vorhergehenden Buche habe ich zu zeigen versucht, wie sich in allmählicher und langsamer Entwickelung eine Poesie des Verstandes und der Autorität, der Systematik und der Regel, am charakteristischsten durch den französischen Klassicismus verkörpert, in eine Dichtung des Gefühls, der individuellen Freiheit und der sinnlichen Naturgestaltung umwandelte. Wie immer wieder in den Zeiten vorher, so wiederholt sich ein ähnliches Schauspiel des Vergehens und Werdens im 19. Jahrhundert. Unsere offizielle und staatlich approbierte Litteraturgeschichte spricht kurz und bündig von einem Verfall der deutschen Poesie und stellt sogar das Todesjahr Goethe's als einen Markstein auf, der Tag und Nacht, Licht und Finsternis voneinander scheidet. Schon die Romantik bedeutet da ein Herabsteigen von der Höhe. Für einen jeden, welcher die Kunst, welcher die Kunst an einen bestimmten, einzigen Stil, an eine Parteirichtung oder gar an eine Persönlichkeit gebunden sieht, — für jeden, der etwa in diesem Falle aus der „Vermählung des hellenischen und deutschen Geistes“ die Dichtung aller Dichtungen, die absolute Dichtung entstanden glaubt, ist ein solcher allgemeiner Verfall leicht nachzuweisen. Aber nur enge Geister,

die Michel Angelo und Dürer auf dem Altar Rafaels, Goethe's „Faust“ zu Ehren seiner „Iphigenie“ oder umgekehrt abschlachten, können zu dieser Höhe der Betrachtung emporsteigen. Der in einer einzelnen Persönlichkeit stets beschränkte, in den „Fehlern“ seiner „Vorzüge“ eingefangene Menschengeist schafft niemals die Kunst und das Kunstwerk, sondern immer nur eine Kunst, immer nur ein Kunstwerk.

In einem ständigen Fluß begriffen, zieht die Dichtung eines Volkes, zieht die Weltdichtung an unserem Auge vorüber. Mit jedem Wechsel des Augenblicks bietet sie ein Neues, ein Anderes. Eine fortwährende Verwandlung und Fortentwickelung läßt hier eine Blüte langsam welken, verdorren und abfallen, aber schon sprossen daneben junge Knospen hervor, die nach und nach aufbrechen und sich entfalten. Von einem Verfall und Niedergang läßt sich mit gutem Recht reden, zerlegt man die Kunst und das Kunstwerk so in einzelne Teile. Eine bestimmte Kraft nimmt ab, eine einzelne Fähigkeit verkümmert; so das eine Mal die Fähigkeit der Wirklichkeitsnachbildung, der unmittelbaren, sinnlichen Naturbeobachtung, das andere Mal die idealbildende Kraft, die Kunst der Stilisierung. Es giebt auch ganze Perioden, wo das rein ästhetische Vermögen, das Vermögen der Gestaltung und Formung stark verkümmert erscheint. Aber nehmen wir die Poesie in Goethe'scher Auffassung als einen Ausdruck des Gesamtgeisteslebens, das Religion und Philosophie, Wissenschaft und Kunst in sich vereinigt, das ebenso wie alle Vorstellungen und Gefühle auch das Verstandesleben zum Ausdruck bringt, so wird jeder Verfall- und Sterbeprozeß durch sich selbst wieder zu einem Verjüngungs- und Erneuerungsprozeß. Dann lebt die Kunst auch weiter und gewinnt an neuen Kräften in solchen Zeiten, da das rein künstlerische Vermögen selber darniederliegt und der menschliche Geist vor allem auf neue wissenschaftliche Erkenntnisse ausgeht, soziale, religiöse Probleme zu lösen sucht, in Zeiten einer überwuchernden Schriftsteller- und Tendenzpoesie. Sie bereichert sich dann mit einem neuen Wissen, mit neuen Ideen und einem neuen Willen, — mit neuem Stoff und Inhalt, wodurch auch die künstlerische Weltauffassung und Gestaltung wesentlich umgewandelt wird.

Kaum hatte die klassicistische Geistesströmung die deutsche Dichtung neu ergriffen und belebt, da machten sich auch schon wieder andere Einflüsse geltend und wirkten auf die allmähliche Bildung eines neuen, besonderen Stiles ein. Ein etwas jüngeres Poetengeschlecht stellte neue Ideale auf und brachte das Schlagwort von einer „romantischen Kunst“ in Aufnahme, das sich seitdem auch in unserer Ästhetik und Litteraturgeschichte Bürgerrecht erworben hat. All solche Bezeichnungen aber tragen stets viel des Willkürlichen in sich und sind weniger von der Höhe der Spekulation herab als aus der geschichtlichen Betrachtung heraus zu erklären. In den Theorien der Gebrüder Schlegel fällt die Begriffsbestimmung schwankend genug aus. Einmal fällt das Wort ungefähr mit dem Wort „sentimental“

zusammen, wie es Schiller in seiner Abhandlung über naive und sentimale Dichtung gedeutet hatte, — es bezeichnet die moderne Weltauffassung im Gegensatz zu der antiken, und dann wieder deckt es sich mit dem Begriff Poesie überhaupt.

Die geschichtliche Auffassung läßt erkennen, daß sich in der sogenannten Poesie des Sturmes und Dranges die Wurzeln der klassischen und romantischen Dichtung miteinander vereinigen. Was dort noch wirrer und unklarer durcheinander läuft, kommt jetzt mit größerer Entschiedenheit, Schärfe und Deutlichkeit zum Ausdruck; doch erreichen Klassicismus und Romanticismus diese Schärfe und Feinheit nur, indem sie mit einer gewissen Einseitigkeit ausbilden, was früher ein Gesamtes und Geschlossenes ausmachte. Die Klassik bedarf der Romantik als einer notwendigen Ergänzung.

Beide stimmen darin überein, daß sie den lebendigen Zeit- und Gegenwartssinn, den thatkräftigen Realismus der früheren Entwickelung verkümmern lassen. Sie sind in vieler Hinsicht die Ergebnisse eines Idealismus, der die Erfüllung seiner Träume entrückt sieht und darum einen elegisch-resignierten Zug an sich trägt. Sie empfinden mit Unbehagen die rauhen Wirklichkeitszustände der Zeit, und die lebende Welt stößt sie ab. Sie kennen keine Begeisterung für das Moderne und rufen nicht mit Ulrich von Hutten, daß es eine Lust ist zu leben. Aber einst gab es bessere Zeiten, und einst hat ein edler Volk gelebt. So wanderte der Klassicismus nach Hellas aus, während die Romantik sich eine mittelalterliche Erlösungswelt in ihrer Phantasie aufbaute, und wenn jener in Griechengewandung im Tempel Apollo's anbetete, so dieser in Ritterrüstung in einem mit Heiligenbildern geschmückten gotischen Dom.

Es wiederholt sich unter veränderten Verhältnissen in milderen und neuen Formen das Schauspiel, das die europäische Kultur schon einmal gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts erlebt hatte, als die heidnisch-antike Renaissance von einer christlich-mittelalterlichen Restauration abgelöst wurde. Auch die neue Renaissancebewegung des 18. Jahrhunderts erwies bald ihre eigentliche Schwäche. Sie war wie jene mit ihren Idealen in mannigfachen Widerspruch zu der herrschenden Weltanschauung geraten, aber sie hatte doch nicht die Kraft besessen, diese völlig zu entwurzeln und die Kultur auf wirklich neuen religiösen und sittlichen Grundlagen aufzubauen. Der Geist des alten lebte wiederum zu mächtig in ihr fort. So glaubte auch sie ein Vergangenes künstlich wieder beleben und Zukunftsgeist in alten verwitterten Formen einfangen zu können. Aber in denselben Irrtum verfiel auch die Romantik und dieselbe Schwäche haftete auch ihr an. Klassicismus und Romanticismus stießen, kaum daß sie ins Leben getreten waren, auch schon auf den Widerstand des Wirklichkeitssinnes, des Gegenwarts- und des Zeitempfindens. Sie litten, als an einer ewig klaffenden Wunde, an ihrem Mangel an Realismus. Und gerade das Künstliche, das

Maskeradenwesen, das Anphantasierte und die Vergangenheitsschwärmerei, der ganze Geist der Nachahmung enthüllte sich am allerersten in seiner Ohnmacht, lebendig aber blieb das Eigenartige, Neue, das fortschrittlich Geistige, das Wirklichkeitsempfundene, das in der Klassik und Romantik reichlich vorhanden war und sich von jenem keineswegs überwuchern ließ.

In schroffen Gegensätzen stehen sich beide Richtungen einander gegenüber und stoßen doch immer wieder in den wichtigsten Punkten zusammen, um vereint demselben Ziele zuzustreben. Bald verkündet der klassisch-hellenische Geist die Revolution und den Umsturz, während die Romantik die konservativen und reaktionären Gesinnungen vertritt, dann ist es wieder die Romantik, welche mit jugendlichem Ungestüm alte Herrschaftsfessel erschüttert, während der Klassicismus für die Götter der Vergangenheit eintritt.



Johann Gottlieb Fichte.

Die starken individualistischen Neigungen der Sturm- und Drangzeit, ihr Originalitäts- und Ichkultus, hatte sich für einige Jahre lang abgewirtschaftet; und vor allem war es der Hellenismus, der das „schöne Maß“, die Selbstzucht und die Achtung vor dem großen Allgemeinen forderte. Über dem Ich stand die Menschheit, stand der Staat, das Recht, die Ordnung. Aber eine neuherangewachsene Jugend fühlte sich wieder berauscht von den Worten Freiheit und Herrentum. Der Subjektivismus der Zeit schöpfte neue Nahrung aus der Philosophie J. G. Fichte's (1762—1814), welche keck wieder die Schranken übersprang, die nach Kant ein für allemal für die letzte menschliche Erkenntnis gezogen waren und das Ich als den Ursprung alles Seins hinstellte. War auch dieses absolute Ich ein noch so abstraktes und metaphysisches Nichts und Alles, in dem das Individual-Ich hoffnungslos ertrank, so blieb doch für das „Genie“ genug des Rechtes übrig, die Außenwelt als die erzeugte und vergängliche zu verachten und in sich selber das Maß aller Dinge zu finden. Fichte's Sittenlehre trug den strengen, idealistischen Charakter der Kant-Schiller'schen Moral und sprach

ebensoviel von Gesetzen und Pflichten, wie von Rechten; der eigenwillige Künstlergeist aber hörte aus allem das Wort Recht heraus und berauschte sich wieder an dem die herkömmlichen und herrschenden Anschauungen verachtenden Immoralismus der Vergangenheit, der dem Philister zum Trotz leben wollte. Kaum daß die Goethe und Schiller ihren Frieden mit der Gesellschaft gemacht hatten, da rüttelten schon neue Titaniden an den eben abgeschlossenen Verträgen.

In dem hellenisierenden Klassicismus lebten die älteren Bestrebungen des 18. Jahrhunderts fort. Nach den Gefühlsüberspanntheiten und den jugendlichen Träumen, in denen alle Ideale schon verwirklicht waren, empfand man das Verständige und Vernünftige des älteren Geschlechts, dessen Weltklugheit und formalen Sinn als ein kaltes, stählendes Bad. Kants Kriticismus war der letzte große Markstein am Schlusse der skepticistischen Bewegung gewesen, und auch der ganze Klassicismus besaß nichts weniger als starke, religiöse Glaubensneigungen. Im innersten Wesen behielt er etwas vom Geiste des Rationalismus bei. Aber die Glaubensbedürfnisse erwachten von neuem stärker in dem jüngeren Geschlecht der Romantiker. Es wollte wieder feurig ein letztes Endgiltiges bekennen dürfen, zuverlässig hoffen, wie die Jugend des Sturmes und Dranges. In verstärktem Maße nahm es die mysticistisch-religiösen Bestrebungen auf, wie sie einst die Hamann, Lavater und andere vertreten hatten. Fichte hatte schon wieder das Kant'sche Ignorabimus ein wenig beiseite geschoben, und noch kühner wagte sich die Naturphilosophie in die Wolken hinein und verdeckte durch blendende Phantasien, was ihr an Thatsachenmaterial abging. Sie verließ sich wieder auf die große Macht der Intuition. Friedrich Wilhelm von Schelling (1775—1854) trat in Gegensatz zu Fichte und



Fr. Schleiermacher.
Nach einer Zeichnung von F. Lieder. 1817.

gab der Spinozistischen Weltanschauung ein Jakob Boehme'sches Gepräge. In den Tönen eines Mystikers sprach er von der Natur und der absoluten Einheit alles Seienden, während Friedrich Schleiermacher (1768—1834) von neuem die Religion als Gemütskraft zu betrachten lehrte, als das Gefühl der Abhängigkeit vom Unendlichen und ein über allen Dogmen stehendes Christentum predigte, welches die philosophische Aufklärung und Bildung der neuen Zeit in sich aufgesogen und verarbeitet hatte.

Die weltbürgerlichen Ideale des 18. Jahrhunderts, die Ideale auch eines Schiller und eines Goethe entstammten in ihrem Wesen gar nicht so sehr, nicht ausschließlich goldenen Zukunftsträumen, wie die gewöhnliche Ansicht meint. Es lebte in ihnen auch ein gut Stück Vergangenheitsgeist weiter. Sie waren ebenso sehr die letzten Ergebnisse der verwaschenen Allerweltsbildung des Mittelalters und der Renaissance, der Klostermönche und der Humanisten, welche das Volkseigenartige unter einer einförmigen Decke christlich-lateinischer Kultur erstickt hatte. Da bedeuteten die nationalen Ideale, welche jetzt mit voller Gewalt durchbrachen und mit am meisten dem 19. Jahrhundert ein besonderes Gepräge aufdrückten, in vieler Hinsicht auch einen Fortschritt über den Kosmopolitismus hinaus. Das Ideal des Individualismus, das zuerst wieder die Renaissance in den Vordergrund geschoben hatte, und das sozialistische Ideal der allgemeinen Gleichheit und Brüderlichkeit, der Unterwerfung des einzelnen unter die Gesamtheit trafen in dem Nationalitätsideal zusammen und suchten gewissermaßen nach einer Aussöhnung. Der Individualismus wie der Sozialismus opferten jeder etwas von ihren höchsten und letzten Forderungen, um endlich einmal über das bloße Wünschen und Träumen hinauszukommen und eine Form für die Verwirklichung zu finden. Das neue Ideal hatte den großen Vorzug, daß es den realen Forderungen der Zeit bereits entsprach und von den weitesten Kreisen verstanden wurde. Es stieg aus den Wolkenhöhen der Erlösungslehren zur Erde hinab. Wir werden auf seine weitere Entwickelung immer wieder zurückkommen müssen.

Die Napoleonische Säbelherrschaft verwüstete das Utopia des Kosmopolitismus, in dem alle Menschen zu Brüdern geworden waren. Furchtbare Kriege erschütterten Europa. Aber vergebens sucht der Franzose noch einmal ein römisches Weltreich zu gründen. Wohl gelingt es ihm, im ersten Ansturm die Nachbarreiche zu überrumpeln und sich dienstbar zu machen; doch an den rauchenden Feuersäulen weiter Schlachtfelder entzündet sich gewaltiger das nationale Selbstbewußtsein und der nationale Individualismus. Das politisch-patriotische Nationalgefühl bemächtigt sich aller Herzen, und als tiefste Schmach wird es empfunden, die Fesseln eines fremden Volkes zu tragen. Die jugendliche Begeisterung in den Tagen der Befreiungskriege läßt das Deutschgefühl der Klopstock und der Klopstockschüler, der Justus Möser, der Herder und des jungen Goethe wieder in hellen Flammen auflodern.

Von neuem blickt man mit Andacht auf die Schöpfungen der eigenen Vergangenheit, und die finstere, altdeutsche Zeit, die Goethe in Italien verachten gelernt hatte, der gotische Dom, der um des griechischen Tempels willen geächtet war, flößt wiederum mystische Schauer ein. Für Sprachwissenschaft und Philologie kamen goldene Tage und eine Zeit großer Entdeckungen. Sie erkannte die Zusammenhänge und ursprüngliche Einheit der indogermanischen Sprachen, und neben die altklassische Philologie, die seit den Tagen des Humanismus fast ausschließliche Pflege erfahren, aber durch den Hellenismus des 18. Jahrhunderts auch neue, große Anregungen empfangen hatte, stellte sich jetzt gleichberechtigt die germanische Sprach- und Litteraturwissenschaft. Da war in dieser Zeit alles neu und frisch und für alexandrinisches Wesen noch kein Platz. Jetzt erst wurde man mit der mittelhochdeutschen Poesie gründlich bekannt, und Nibelungenlied und Gudrun, Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide, die für Goethe und Schiller noch keine Rolle gespielt hatten, machen auf einmal Anspruch auf Plätze neben den großen Göttern des alten und neuen Humanismus. Die nationalpatriotischen Empfindungen verschmilzen vielfach mit den katholicisierenden Bestrebungen der Zeit nach einer Neuerweckung eines naiven und glaubensseligen, mittelalterlichen Christentums, und so gerät die Romantik in einen ebenso schwärmerischen Vergangenheitskultus herein, wie ihn der Klassicismus mit der Antike betrieb. Es kam jene übertriebene Verehrung der mittelalterlichen Poesie auf, jene hochgradige Überschätzung ihrer künstlerischen Bedeutung und auch ihres deutsch-nationalen Wesens und Wertes, die bis heute unsere litterarische Bildung beherrschen. Den Dogmengläubigen hellenischen Geschmacks gesellten sich die Dogmengläubigen des mittelalterlichen Geschmacks hinzu. Hand in Hand mit diesem Kultus ging der Kultus der sogenannten Volkspoesie. Auch da knüpfte man wieder an Herder und die Bestrebungen des Sturmes und Dranges an. Der mystisch-phantastische Zug der Zeit machte sich hier nicht weniger geltend. Jene scharfen und klaren Begriffsbestimmungen, die Schiller in seiner Kritik der Bürger'schen Gedichte über das Wesen einer volkstümlichen Poesie gegeben hatte, wurden nicht weiter beachtet.

Man geheimnißte lieber allerlei in das Wort Volkspoesie hinein und machte sich von ihrer Entstehung die wunderbarsten Vorstellungen. Doch zuletzt wurde der großen Wahrheiten mehr geboten als der Irrtümer. Jedenfalls wurzelte diese neue Wissenschaft von der nationalen Sprache und Litteratur schon ganz anders im Leben der Zeit und des Volkes. Und besonders in dieser Werdezeit, der Zeit des frischesten Wachsens und Blühens drang sie über die Studierstube hinaus und suchte im besten Sinne des Wortes eine wahrhaft volkstümliche Wissenschaft zu werden. Die ästhetische Kultur dieser Jahrzehnte war die tiefste, und die Männer der Gelehrsamkeit trugen zumeist auch eine reichere Künstlernatur in sich.

Die Gebrüder Grimm, **Jakob Grimm** (1785—1863) und **Wilhelm Grimm** (1786—1859) verkörpern am gewaltigsten das ganze Wesen und die Bedeutung dieser Wissenschaft der nationalen Romantik. Sie vereinigen den Geist der strengen Gelehrsamkeit, der peinlichen Thatsachenerforschung mit dem der künstlerisch-intuitiven Phantasieerkenntnis, den Sinn für die gewissenhafteste fachmännische Wissenschaft mit einem lebendigen Popularisierungsdrang. Drei große Werke haben sie dem deutschen Volk vermacht, die „Kinder- und Hausmärchen“ (1812—1814), die „deutschen Sagen“ (1816—1818) und das „deutsche Wörterbuch“ (seit 1852). Und sie wurden damit zu den vertrautesten und liebsten Gestalten, die unser Volk kennt; dieses lohnte die ernste und innige Liebe, die ihm von den Gebrüdern entgegengetragen wurde.



Jakob Grimm.
Nach einem Gemälde von C. Begas.

So erneuerte, vertiefte die Romantik die nationalen und volkstümlichen Ideale der junggoethischen Zeit und machte noch einmal eine entschlossene Wendung zur Natur, zum Ursprünglichen und Naiven zurück. Aber es waren doch seit jenen Tagen wieder mancherlei Veränderungen vorgegangen. Vor allem besaß die neue Jugend nicht das Energische und Thatkräftige, den Wirklichkeitssinn der Jünglinge des Sturmes und Dranges. Sie teilte, wie schon gesagt, mit dem Hellenismus die elegisch-resignierte Stimmung, die Weltflüchtigkeitsneigungen und das Ruhebedürfnis. Sie spann sich noch mehr in ein bloßes Traumleben ein und nährte den reinen Ästheticismus, wie ihn Schiller gelehrt hatte, nährte die Kunst des schönen Scheins, die sich der Wirklichkeit schroff entgegenstellte und entweicht, wenn die Natur siegt. Die neue Poesie haßte das Alltägliche und Gewöhnliche, die „platten Realitäten“ noch weit mehr, als das Winckelmann und der Klassicismus gethan hatte. Sie schließt sich ängstlicher von der rohen Außenwelt ab und treibt den Individualismus zu seinem Gipfel herauf. Und damit vollendet sie auch den Lyrismus dieser Periode. Die Lyrik ist jetzt wirklich Alleinherrscherin geworden. Die Formensprache, die im Klassicismus eine plastisch Winckelmannische Natur angenommen hatte, verändert sich und strebt

wieder einen musikalischen, jetzt fast ausschließlich musikalischen Charakter an. Die scharfen, klaren und bestimmten Linien verschwinden, und Nebelhaft-Verschwommenes taucht empor. Das Rationalistische der älteren Richtung in seinem Gegensatz zu dem Mysticismus der jüngeren prägt sich darin aus. Doch nicht ohne allzu große Einseitigkeit versenkte sich die Kunst ganz in die Darstellung des Ichs, nicht ohne Schaden sah sie in der Gestaltung der Gefühle den Anfang und das Ende aller Poesie. In ihrer Verachtung des Nüchtern-Verständigen ging sie so weit wie möglich und vertrieb den Verstand und die Vernunft nur allzuweit aus ihrer Nähe. Die Gedanken fingen wirklich an fernzustehen, wie Tieck sagt, und es schwand jenes große und mächtige Geistesleben, das die Goethe und Schiller verkörpert hatten, es schwand jene Weltanschauungspoesie, die Religion und Philosophie, Wissenschaft und Kunst in sich vereinigte. Als aber diese Verstandeselemente zurücktraten, da fingen auch die Gefühle und Phantasien an, ordnungslos durcheinander zu fließen, und die wunderbare Kompositionskraft der Schiller-Goethe'schen Kunst war zu Grabe getragen. Wir haben gesehen, wie die Fähigkeit der objektiven Menschendarstellung schon bald Einbuße erlitt. Der romantische Lyrismus läßt sie noch mehr verkümmern, und die dramatisch-epische Gestaltungskraft fängt am ersten an, Spuren des Abwelkens zu verraten. Diese Einseitigkeiten der romantischen Kunst verraten doch schon wieder einen Mangel an einer umfassenden reichsten Schöpferkraft und förderten den alten bösen Geist der Nachahmung. Der Klassicismus hatte ihm von neuem die Thür geöffnet und die Poesie von der Natur weg auf das Buch, vom Ich hinfort auf die Autorität hingewiesen. Dazu kamen die weltlitterarischen Bestrebungen, die Herder in großem Stil geweckt hatte



Wilhelm Grimm.

und von Goethe in seinem Alter freudig empfohlen wurden; die Romantiker entfalteten dann auf diesem Gebiete die fruchtbarste Thätigkeit und erschlossen dem deutschen Geiste die weitesten Aussichten auf das Ganze der Poesie aller Zeiten und Völker. Die italienische, spanische und englische Renaissancedichtung trat in neuer Frische und deutlicher als bisher in den Gesichtskreis unserer Bildung ein, und auch der Orient begann sich zu enthüllen. So wertvoll diese Kenntnisse und Erkenntnisse nun auch waren, so sehr sie Geschmack und künstlerisches Verständnis erweiterten und vertieften, so stiftete doch auch andererseits dieser Dilettantismus Herder'schen Gepräges, das Geschick der Anschmiegsamkeit und feinsten Nachempfindung mancherlei Verwirrung an. Die letzte große, geistige Kraft, das Fremde wohl anzunehmen, aber auch zu überwinden und dem Eigenen unterzuordnen, ihm den Stempel des Ichs aufzudrücken, den Stempel der eigenen Zeit und Volkskultur, war nicht überall vorhanden. So gesellt sich bald dem griechischen Olymp die romanisch-christlich-mystische Muse Calderons zu, zahlreiche Gläubige um sich versammelnd. Andere kommen orientalisch aufgeputzt und geberden sich als Inder und Perser. Die verschiedensten Wege laufen nebeneinander her und verwirren sich. Bloßer Eklekticismus, durch keine starke Originalität in Schranken gehalten, und eine bunte Stillosigkeit greifen um sich.

Die Anfänge der romantischen Dichtung.

Eine eingehende, litteraturgeschichtliche und ästhetische Betrachtung müßte gerade die Übergangsformen von einer Entwickelung zur anderen ins Auge fassen. Goethe und Schiller gingen von der strengnationalen, volkstümlichen und naturalistischen Kunst des Sturmes und Dranges aus, führen die hellenisierende Dichtung zu ihrer Höhe empor, ohne die lebendigen Beziehungen zum Volk und zur Zeit aufzugeben, und leiten auch schon in die romantische Empfindungs- und Anschauungswelt hinein. Schillers „Braut von Messina"-Tragödie, welche am peinlichsten das antike Drama nachzuahmen strebt, enthält zugleich von allen seinen Dichtungen die reichste Fülle romantischer Elemente und berührt sich in seinen altgriechischen Ideen vom Schicksal näher mit der Calderonischen Weltanschauung. Zu Goethe aber blickt die neue Schule wie zu einem der Ihrigen empor, und die Gestalt seiner Mignon erscheint wie eine Verkörperung der Romantik selbst. Die Gebrüder Schlegel wiederum nehmen von einem fanatischen Klassicismus, von der einseitigsten Antikenanbetung, die noch über die Goethe'sche und Schiller'sche hinausging, ihren Ausgang, und ihre Dichtung trägt noch mehr das Gepräge des Hellenismus als den Stempel des Romanticismus an sich. Allmählich entwickeln sie dann immer klarer und deutlicher das Programm der neuen

Richtung, deren kritische Wortführer sie sind. Sie bringen Klarheit und Zielbewußtsein in die Bewegung hinein. Ihre Zeitschrift „Das Athenäum“ (1798—1800) wird zum Sammelplatz für die jungen Geister. Goethe, Shakespeare und die Italiener und Spanier der Renaissance werden als Vorbilder aufgestellt, während bei der absprechenden Beurteilung Schillers zum Teil persönliche Beweggründe mitwirken. Nicht nur die Kunst, sondern auch das Leben und die Gesellschaft sollen reformiert werden. Freigeistige, immoralistische Tendenzen herrschen zuerst vor in der Kunst wie in der Lebensführung. Friedrich Schlegel, der jüngere und dichterisch begabtere (1772 bis 1822), feiert, ähnliche Bestrebungen der „Sturm- und Drangzeit“ fortführend, in brünstiger Ekstase in seinem Roman „Lucinde“ die freie Liebe und die geschlechtssinnlichen Genüsse, mehr lyrisch reflektierend als episch gestaltend. Raffinierte stilistische Künste müssen den Mangel an eigentlich dichterischer Anschauungskraft verdecken. Später kommen auch bei den beiden Schlegel die christlich-katholischen Restaurationsstimmungen zum Durchbruch. Doch sind es weniger religiöse als künstlerische Empfindungen, welche sie in die Welt der weihrauchumwallten mittelalterlichen Dome hineintreiben und Friedrich Schlegel 1809 zur katholischen Kirche übertreten lassen. Ihre eigentliche Bedeutung liegt vor allem auf dem Felde der Litteraturgeschichte, der Kritik und der Ästhetik. Lessings und Herders Scepter ging zunächst in ihre Hände über, doch fehlt ihnen der letzte große Ernst dieser Vorgänger. Ein gewisses eitel-selbstgefälliges Wesen macht sich geltend, und die Kritik sucht vielfach mehr zu blenden und zu überraschen als zu überzeugen und die Wahrheit zu erkennen. Die weltlitterarischen Neigungen des deutschen Volkes erfahren durch sie die reichsten Anregungen, und ihr Blick schweift bis nach Indien hinüber, dessen Schatzkammern sie für uns erschließen. August Wilhelm



Friedrich von Schlegel.
Gez. v. Auguste v. Buttlar, gest. v. J. Axmann.

von Schlegel (1767—1846) aber, ein wunderbares Anempfindungstalent und der geschickteste Sprachtechniker, eröffnete mit seinen Übertragungen Shakespeare's (1797—1801), Calderons (1803) u. s. w. den Reigen der großen Übersetzungskünstler dieser Zeit.

Die Universität Jena vertrat unter den damaligen Hochschulen am tapfersten den Geist der fortschreitenden Entwickelung. Fichte (1793—1799), August Wilhelm Schlegel (1798 bis 1801) und Schelling hatten hier im Anfang ihrer Laufbahn gelehrt und Novalis studiert. Von hier aus erschallten auch die ersten Trompetensignale der romantischen Kunst. Dann ward Berlin, bis dahin das eigentliche Lager der alten nüchternen Friedericianischen und Nicolaitischen Aufklärung, die litterarische Hauptstadt. Geistreiche und erfahrene Weltdamen, die Rahel Levin, seit 1814 die Gattin Varnhagens von Ense (1785—1858), unseres elegantesten Memoirenschreibers, Dorothea Veit, die Tochter Moses Mendelssohns, die Gattin Friedrich Schlegels, Karoline Michaelis-Boehmer, welche, von August von Schlegel geschieden, von Schelling geheiratet wurde, Henriette Herz, warben für die neuen Ideen der Kunst und der Emancipation des Fleisches. In Berlin stand die Wiege Achim von Arnims und Ludwig Tiecks (geboren am 31. Mai 1773, gestorben am 28. April 1853). Tieck erreichte ein fast so hohes Alter wie Goethe, und je älter er wurde, desto mehr sah man in ihm den eigentlichen Träger und Verkörperer der romantischen Kunstideale.



August Wilhelm von Schlegel.
Gestochen von G. Zumpe.

Seine Poesie hängt mehr mit der Wieland'schen als mit der Goethe-Schiller'schen zusammen, indem sie den reinen Ästheticismus kräftigt und überwuchern läßt. Jene große Gesamtgestaltung des geistigen Lebens, die ein Goethe und Schiller boten, hat aufgehört. Eine einseitigere und dürftigere Kunst tritt uns entgegen. Sie kennt keine Entwickelungen. Sie bleibt achtzig Jahre lang so ziemlich auf demselben Standpunkt stehen. In ihrem Gehirn sieht's etwas leer und hohl aus, und sie kümmert sich weder um die großen noch kleinen Rätselfragen des Daseins. Sie ist auch arm an Gefühlen und Begeisterungen. Gleichgiltig, kalt und gelangweilt steht sie der Wirklichkeit gegenüber.



Nach d. Natur gezeichnet v. F. Gießmann, gestochen v. Schwerdgeburth.

Der egoistisch-selbstgefällige Künstler hält nur seine Welt für die große, aristokratische Welt, in der sich leben läßt. Zumeist hat es Tieck nur mit der Kunst und den Künstlern zu thun. Deren Treiben beschäftigt ihn vorwiegend. Aber es ist viel öder Litteraturklatsch und Litteraturtratsch dabei. Das Dichten scheint bei ihm zu einem Spieltrieb geworden zu sein. Er freut sich daran, schillernde Seifenblasen fliegen zu lassen. Wie bei den

meisten dieser Atelierkünstler steht die Phantasie im Mittelpunkt seines Schaffens, und das Wunderlich-Absonderliche, das Märchenhafte übt die stärksten Reize aus. Diese Einseitigkeit erhöht jedoch andererseits die Ausdrucksfähigkeit. Sie fordert auf, einmal alles andere beiseite zu lassen und die Genüsse der reinen Einbildungskraft auszukosten. Die Phantasie selber erfährt eine Stärkung, — freilich auf Kosten anderer Geistesgaben.

Die Schwärmerei der Zeit für das Naive und Volkstümliche läßt Tieck als Stoffquelle die deutsche Märchen- und Sagenpoesie benutzen, die alten Volksbücher von „Genovefa" und „Fortunat" und vom „Kaiser Oktavianus", die er mit mangelhaftem Kompositionsvermögen zu dramatischen Märchenspielen umgestaltet. Sie erinnern an die Schöpfungen Gozzi's, wie überhaupt die Tieck'sche Kunst einen etwas italienischen Charakter trägt und manches mit der Romantik der italienischen Renaissance gemeinsam hat. Mit jener Phantasiefrohheit vereinigt sich jedoch, und dieser Zug tritt nicht nur bei Tieck hervor, eine ganz nüchterne Vernünftelei. In einer Nicolaitischen Welt ist der Dichter aufgewachsen, und er wird nicht den skepticistischen Geist der Aufklärung los. Und wie dem braven Nicolai die Welt des Volksliedes und Märchens allzeit ein großes Geheimnis geblieben ist, wie sie ihm stets nur etwas Albernes und Läppisches bedeutete, so vermag auch Tieck seine Menschen und seine Stoffe nicht ernst zu nehmen. Es entsteht daraus eine ironische Auffassung und Behandlung, und gerade diese „romantische Ironie" galt als das Große und Geniale an der Tieckschen Poesie. Und sie bedeutete in der That den Triumph des wirklichkeitsflüchtigen Ästheticismus und des Formalismus. Der Inhalt hat allen Wert verloren. Gleichgiltig ist, was der Dichter denkt und fühlt. Die Außenwelt zerrann in Dunst und Schein und besitzt keine Realität mehr. Eine Tragik des Daseins giebt's nicht mehr zu überwinden. Leicht und bequem steigt der Dichter zu den Höhen der reinsten künstlerischen objektiven Weltbetrachtung empor, zu welcher sich die Dante, Shakespeare und Goethe den Weg unter den blutigsten Kämpfen bahnen mußten. Nur giebt's für jenen keine Welt mehr zu betrachten, nur glaubt er sich gefeit vor dieser Welt, wenn er, wie der Vogel Strauß, der schönen Legende zufolge, den Kopf in den Sand steckt. Bei Tieck treten denn auch, ähnlich wie bei den Schlegel erste Spuren des Formverfalls hervor. Die Form zieht keine Nahrung mehr aus dem Inhalt. Sie ist nichts Notwendiges, organisch aus einem Organismus Erwachsendes. Man wählt von den vorhandenen, im Lehrbuch schön zusammengestellten Formen irgend eine aus und schreibt in sie das Gedicht hinein. Das ist die Form, wie sie gewöhnlich verstanden wird. Die erlernbare Schulform. Sie beherrscht, wie die Schlegel'sche, virtuos die äußere Technik des Versbaues. Sie freut sich, wenn sie recht viele Reime aus dem Ärmel schütteln kann und allerhand metrische Kunststückchen ausführt. Bei Tieck klingelt und bimmelt

es an allen Ecken und Enden, aber diese kalte Virtuosität hat mit echter Formkunst kaum etwas zu thun.

Da ist Novalis, mit eigentlichem Namen Friedrich Leopold von Hardenberg (1772—1801) ein ganz anders ursprüngliches und echtes Talent. Er trägt zuerst das christlich-religiöse und mystische Empfindungsleben in die neue Kunst hinein. Als ihm der Tod seine inniggeliebte Braut entriß, will er den eigenen Tod durch den bloßen Willen erzwingen und giebt seiner Sehnsucht nach dem Grabe in den „Hymnen der Nacht" ergreifenden Ausdruck. Er steht in nächster Seelenverwandtschaft zu Hölderlin. Wie dieser ist er ein Dichter der Sehnsucht von dieser Welt hinfort. Nur trat an die Stelle Griechenlands das gläubige Mittelalter, die griechisch-heidnische Weltanschauung und der Pantheismus wichen einem tiefen christlichen Empfinden, dem Verlangen nach dem Heiland, und wenn dort eine größere Bildlichkeit und Plasticität des Ausdrucks vorherrscht, so kommen hier mehr die musikalischen Elemente zum Durchbruch. Bei Tieck waltet die bewegliche Phantasie, hier quillt alles aus dem Gefühle hervor. Wie in Hölderlins „Hyperion", so herrscht auch in Hardenbergs unvollendetem Roman „Heinrich von Ofterdingen" der Lyrismus stark vor und erstickt in süßen wollüstigen Zaubern die epische Darstellungskraft; so entstand kein neuer „Wilhelm Meister", dem Novalis zuerst nacheiferte, ebenso wie Tieck zu seinem „Franz Sternbald" durch Goethe angeregt worden war, — aber die „blaue Blume", welche Heinrich von Ofterdingen sucht, wurde zu einem Symbol der Romantik überhaupt und all ihr Duft liegt über der Dichtung ausgegossen.



Nach dem Kupfer von Ed. Eichens.

Ein Kreis jüngerer Dichter und Gelehrten sammelte sich in Heidelberg um Clemens Brentano (1778—1842) und Ludwig Achim von Arnim (1781—1831), welche damals gerade durch ihre Sammlung deutscher Volkslieder „Des Knaben Wunderhorn" (1805—1808) der romantischen Bewegung neue Freunde zuführten. Joseph Görres (1776—1848), der geistvolle, feurige Publicist, der, wie jetzt so viele, als roter Revolutionär begann und später als Vorkämpfer des Ultramontanismus endete, Uhland, Kerner,

die Gebrüder Grimm gehörten zu ihm. Die Begeisterung für das National-Volkstümliche, für altdeutsche Kunst, Volkslied, Volksmärchen und Volkssage vereinigte die Herzen und ergriff von hier aus die Litteratur. Damit waren die wichtigsten Bestandteile der romantischen Poesie beisammen, und sie quirlen und brodeln in den Gedichten, Dramen, Romanen, Märchen und Erzählungen Brentano's und Arnims bunt genug durcheinander: Naivetät und gesuchte Geistreichelei, schlichteste Einfachheit und raffinierte Künstelei, lebendigster Wirklichkeitssinn und eine große Schärfe charakteristisch-naturalistischer Auffassung neben wilder, toller Traumphantastik, Tieck'sche Ironie und Novalis'sche Gefühlsinnigkeiten in den verdämmernden und verschwimmenden Tönen der Mystik. Nur die geistigen Bänder und Sehnen fehlen, die Zusammenhänge und Einheiten. Künstlerlaune und Kunstspuk lacht aller Ideen und wirft Trümmer über Trümmer. Brentano's mysticistische, phantastischere Novalis-Natur rafft sich zur Totalität der großen Dichtung ebensowenig auf wie die verständigere und realistischere Tieck-Natur Arnims. Brentano's Schwester aber und Arnims Gattin **Bettina** (1785—1859), die den Goethe-Kultus zu einer Art Religion erhob, verkörpert mit am eigenartigsten den Geist des großartigen Dilettantismus und der wunderbaren künstlerischen Bildung, welche in dieser Zeit in dem poesiegesättigten Deutschland, wenigstens in den engeren litterarischen Kreisen daheim waren.

Das Theater stand wie gewöhnlich so auch in dieser Zeit den wirklich dichterisch begabten Dramatikern spröde und teilnamlos gegenüber, verstand sie ebensowenig wie das große Publikum und besaß daher auch nicht den Mut, dem vielen Eigenartigen und Neuen zum Ansehen zu helfen. Selbst Goethe begriff nicht die Erscheinung eines Heinrich von Kleist, der erst sehr viel später zur Anerkennung gelangte und noch heute mit allerhand thörichten Vorurteilen zu kämpfen hat. Den kleinen Nachahmern und Nachäffern, welche aus den von den Tischen abgefallenen Brocken dünne Breispeisen buken, den Chr. Ernst von Houwald (1778—1845), den Adolf **Müllner** (1774—1829) ging es dabei immerhin weitaus besser als den ursprünglichen und großen Geistern. Ihre Trivialitäten und Abgeschmacktheiten gefielen so sehr, daß das deutsche Volk freundlich übersah und entschuldigte, wenn sie hier und da auch ein wenig echtere Poetensprache redeten. Nur der Königsberger Zacharias **Werner** (1768—1823), der Begründer der sogenannten Schicksalstragödie, hat sich allein von den wirklich begabten Poeten schon in seiner Zeit Bühnenruf erworben, der aber nicht lange anhielt. Diese Zeit, die so manchen wahlverwandtschaftlichen Zug mit der Periode des Jesuitismus und der katholischen Restauration gemeinsam hat, brachte auch von neuem die Dichtung Calderons zur Geltung. Und bereits in Werners ersten Dramen, in den „Söhnen des Thales“ und in seinem Lutherdrama „Weihe der Kraft“ zeigen sich dessen Einflüsse, erleidet das

Schiller'sche Charakter- und Ideendrama bemerkenswerte Umformungen. Die Ideen und Charaktere verlieren die festen, klaren, das Vorwalten des Verstandes verratenden Umrisse, aber sinnlich-lebendiger und künstlerisch-wahrer kommt das Stimmungsleben und schwankend-unbestimmtes Gefühl zum Ausdruck. Schiller war der überzeugteste Bekenner der Theorien vom freien Willen, er ist der aufrechtstehende Vernunftmensch, der den oberen Mächten nicht gar vielen Spielraum läßt. Diese Zeit aber warf wieder für kurze Zeit die Autoritätsideen der Calderonischen Weltanschauung empor, das Ohnmachtsbewußtsein des Menschen Gott gegenüber. Das christlich-katholisch-jesuitische Empfinden zerstörte die künstlerische Fähigkeit der Charakterzeichnung. Andererseits aber hat diese Zeit doch wieder zu viel vom Baum der Erkenntnisse geschmaust, und es fehlt ihr der große Glaubensernst, die feste philosophische Überzeugung des alten Spaniers. Diese Romantiker sind vor allem Künstler. Sie kümmern sich nicht um die tieferen religiösen Ideen, aus denen sich der Schicksalsgedanke Calderons zusammensetzte, sondern erblicken nur die dichterische Erscheinungswelt, die daraus erwuchs. Das Spukhafte, Mystisch-Visionäre, das Märchenhaft-Wunderbare und all das für den aufgeklärten Vernunftmenschen Unerklärliche, das er das Zufällige nennt, übernehmen sie, um der künstlerischen Sensationen, um der Phantasie- und Gefühlserregungen willen.



Zacharias Werner.

Die mit der Calderonischen Schicksalsdichtung nahverwandte „Schicksalstragödie" dieser Zeit, am eigenartigsten in Werners „24. Februar" und Grillparzers „Ahnfrau" verkörpert, steht ihrem ganzen Wesen nach in scharfem Gegensatz zu dem Goethe-Schiller'schen Drama. Es kann und will nur auf die Phantasie wirken, Gefühle und Stimmungen erregen. Um den Dichter zu verstehen, muß man in des Dichters Land gehen, und der Leser kann und soll deshalb auch von dieser Poesie nichts Goethe-Schiller'sches verlangen. Man muß auf Ideen verzichten, auf Charaktermenschen, die sich ihr Schicksal selbst bestimmen. Eine Gespensterwelt, eine Welt des Grauens und des Schreckens, der Angst und des Gruselns, visionären Traumlebens, unbestimmt verschwommener, dem Bewußtsein entrückter Empfindungen, thut sich vor uns auf. Geheime, dunkle Mächte regieren den Menschen. Ihnen fällt er zum Opfer. Die Dichtung wirft sich auf die Erkenntnisse

der Nachtseiten des Seelenlebens und eröffnet da ganz neue Bahnen. Die reine künstlerische Betrachtung fesselt sie durch ihr großes künstlerisches Können. Mit wieviel elementarerer und künstlerischerer Wahrheit weiß sie das Wunderbare darzustellen, als das z. B. noch Schiller im „Geisterseher" vermochte; wie scheitert dessen Kraft naturgemäß in der „Jungfrau von Orleans" an der Verkörperung mystisch-visionären Geisteslebens, wie sehr bleibt es wenigstens zurück hinter dem, was hier Novalis, E. T. A. Hoffmann und Kleist geboten haben. Und wie äußerlich erscheint selbst Shakespeare, wenn man seine Darstellung von Wahnsinns-, Traumangst- und nachtwandlerischen Zuständen vergleicht mit E. T. A. Hoffmann (1776 bis 1822), der in seinen Romanen und Novellen mit am eigenartigsten, am ausgeprägtesten, aber auch einseitigsten diese Welt des Gespenstischen verkörperte. Man mag in dem überwiegenden Ästheticismus der Romantiker noch so viel Gefahren erblicken, man mag noch so deutlich und klar erkennen, daß diese ausschließliche Pflege des reinen Phantasie- und Gefühlsstimmungslebens unsere Dichtung um jene Totalität brachte, die in den Tagen des Klassicismus herrschte, man wird gern zugeben, daß sich der Gesichtskreis verengte und die Dichtung von ihrer Höhe herabstieg: andererseits aber giebt sie auch der Darstellung der Gefühle eine eigenartige Verfeinerung, sie wirft neue psychologische Probleme auf und sie übertrifft unsere klassische Poesie zumeist in der ganz unmittelbaren Wiedergabe des rein Stimmungsvollen; zur Darstellung der ineinanderschwimmenden Übergänge, träumerischer Zustände findet sie erst die rechten Mischfarben und verhallenden Laute.



E. T. A. Hoffmann.
Gezeichnet von W. Hensel, gestochen von Passini.

Im Drama Heinrich von Kleists findet die „konsequente Romantik", man möchte sagen, ihre klassische Vollendung. Aber diese konsequenteste

Romantik steht auch dem Hellenismus der Zeit wieder am nächsten. Kleist ist der gläubigste unter den Romantikern, der umfassend-vielseitigste und innerlich-einheitlichste, von Widersprüchen freieste. Wie sie alle, ist er in seinem eigentlichsten Wesen der Mann des l'art pour l'art, der sich in seine Phantasiewelt einschließt und wenig um die Wirklichkeitszustände bekümmert. Er wirkt gar nicht tendenziös und ist noch immer ziemlich klein und arm an Ideen und in seiner Weltanschauung, auch wenn er ein Problem am klarsten zu verfolgen weiß. Der Kern seiner Poesie beruht in einer außerordentlich gesteigerten Einbildungskraft. Diese Einbildungskraft ist das Stärkste bei ihm. In brennenden und leuchtenden Farben Gestalten vor uns hinstellen, Gestalten in heroischer Bewegung, mit den Gebärden des Wahnsinns, in visionärem Traumwandlerzustand, rührende Mädchengestalten, saftig frische altniederländische Genrefiguren, Bilder zusammenzustellen, — das macht seine Lust aus. Und er steht keineswegs wie Tieck diesen Geschöpfen seiner Phantasie ungläubig und mit überlegenem Spott gegenüber. Er glaubt inbrünstig an sie, sie sind von Fleisch und Blut, er liebt sie. Der Tod seiner „Penthesilea" versetzt ihn in eine Aufregung, als sei ihm eine Geliebte entrissen. Darum sind auch diese Gestalten so scharf umrissen, so klar und deutlich; nicht etwa klar und deutlich der inneren Motivierung nach, die vielmehr oft genug den echten Charakter der romantischen Willkür an sich trägt, sondern klar und deutlich als rein künstlerische sinnliche Erscheinung. Sie bohren sich mit zwingender Gewalt in die Phantasie ein und bleiben dort haften. In jeder Einzelheit, in



Heinrich von Kleist.
Nach d. Miniaturgemälde v. A. Krüger (1801), gest. v. H. Sagert.

jeder Bewegung sind sie mit dem scharfen Blick eines Realisten beobachtet. Eine naturalistische Phantasiekunst möchte ich die Kleist'sche nennen, ähnlich wie es die Ariost'sche ist. Die Kleist'sche Einbildungskraft sieht ihre Gestalten so deutlich vor sich, als wenn sie von der Wirklichkeit geschaffen wären, und diese lösen sich daher nicht in Schatten auf und zerfließen formlos, wie bei den übrigen. Die plastisch bildenden Elemente, die sonst mehr in der hellenisierenden Kunst dieser Zeit angetroffen werden, haben entschieden den Vorrang vor den musikalischen, und so spielt denn auch die Darstellung des Gefühlsinnerlichen bei weitem nicht die Rolle, die sie sich sonst in der Romantik, namentlich bei Novalis, erobert hat. Vielleicht gerade weil er der ernsteste Künstler unter seinen Genossen war, wurde er als Mensch der Unglücklichste. Am 21. November 1811 erschoß er sich, etwas über 34 Jahre alt, zu Wannsee bei Potsdam. Er ging zu Grunde an dem deutschen Volke, das unfähig ist, eine Dichtung zu lesen, an der Beschränktheit des Lesers, der nicht in des Dichters Land gehen will, um den Dichter zu verstehen und zu begreifen, sondern verlangt, daß der Dichter in sein Land hinein komme, seinen Glauben und seine Meinungen bekenne, ihm schmeichle und ihn aus dem Altgewohnten nicht heraustreibe. Kleist fiel als ein Opfer des reinen Ästheticismus der romantischen Kunst, die noch heute den Durchschnittsgeschmack fremdartig berührt, weil sie eine so reine Sinnenkunst ist und so wenig tendenziös-didaktische Werte in sich birgt.

Es gab in der Kleist'schen Seele vor allem eine Saite, bei deren Berührung er jäh aus seinem Traumleben geweckt und in die nackte Wirklichkeit der Tageszustände zurückgeführt wurde. Ein soldatisches und patriotisches Empfinden hielt ihn an der Erde zurück. Die Schmach des Vaterlandes, das den Waffen Napoleons erlegen war und unter französischer Herrschaft seufzte, verwandelte den mit seinen Phantasien spielenden Poeten in einen Krieger, der in die Kämpfe der Zeit eingreifen will. Von allen seinen Werken trägt die „Hermannsschlacht“ den am meisten realistischen und tendenziösen Charakter; es ist wie kein anderes aus dem Erfassen der Wirklichkeit heraus geboren.

Etwa zwei Jahrzehnte früher hatte die französische Revolution unsere Dichtung dazu getrieben, daß sie vor dieser rauhen Wirklichkeit sich in „das Reich des Schönen“, in das Land der Sehnsucht und der Träume zurückgezogen hatte. Der hellenischen Renaissance und der klassisch-heidnischen Romantik folgte die Wiedererweckung des Mittelalters und die christlich-deutsche Romantik. Der weltflüchtige Ästheticismus aber, den zuerst die Klassik geweckt hatte, — war seit den neunziger Jahren immer mehr angewachsen und hatte bei den Schlegel und Tieck, bei Novalis, Brentano und Arnim seine Höhe erreicht. Die Befreiungskriege von 1813 und 1814 schlagen diesem Ästheticismus die erste tiefe Wunde. Sie schwemmen die Kunst der Hochromantik, der reinen, künstlerischen Genußfreude an den

Erregungen der Phantasie und des Gefühls auf ihren Wellen hinfort. Wie Heinrich von Kleist, so dachten und empfanden damals die Besten der Nation und zwangen die schwachen und jämmerlichen deutschen Fürsten zum Kampf für das Vaterland. Aus der Schiller'schen Dichtung hatten sie Begeisterung gesogen, und in dem Kreise der um Brentano und Arnim gescharten Heidelberger Romantiker entzündete sich nach den Worten des Freiherrn von Stein ein gut Teil des deutschen Feuers, das die Franzosen verzehrte. Fichte hielt bald nach der Schlacht von Jena seine mächtigen „Reden an die deutsche Nation" und gab dem volkspersönlichen Selbstbewußtsein neue Kraft und neuen Halt. So krystallisieren sich die bisher wesentlich von der Litteratur getragenen national-volkstümlichen Empfindungen zunächst zu politischen Idealen. Was bisher vor allem Gefühl und Begeisterung gewesen war, ein tiefes Empfinden des gemeinsamen Volksbesitzes, will mehr als nur Gefühl sein. Es gilt wieder, vor allem diese nationalen Ideen zu verwirklichen. Die Zeit zwingt zu Thaten. Das Volk der Dichter und Denker, der Träumer und Phantasten greift zum Schwerte. Der Kosmopolitismus ist von der Wirklichkeit ad absurdum geführt. Er kann fürs erste nur noch als Zukunftsideal weiterleben. Die nationalen Ideale haben hingegen die Gegenwart für sich. Sie sind bereits so herangereift, daß sie realisiert werden können. Die Befreiungskriege von 1813 und 1814 tragen wieder den Charakter echter Volkskriege, nicht den von Fürstenkriegen.

Aus der Welt der Ideen, der Philosophie und der Kunst tritt die deutsche Bildung heraus, um das Leben nach dem neuen Geiste, den sie in sich aufgenommen, umzugestalten. Ihr Blick richtet sich auf das Wirkliche, sie wird thätig-praktisch und will handeln. Der Innenfreiheit, die sie errungen, entspricht nicht die Außenfreiheit, und so wendet sie sich zunächst politischen Kämpfen zu und erwartet alles Heil von einer neuen Organisation der staatlichen Zustände. Die erste und wichtigste Aufgabe des deutschen Volkes ist es jetzt, sein Ich und sein Selbstbestimmungsrecht, seine Freiheit gegen einen Außenfeind zu verteidigen und das Joch einer Fremdherrschaft abzuschütteln.

Die Dichtung strebt wieder dem Leben zu. Sie will an der praktischen Arbeit unmittelbar Anteil nehmen. Die Poesie des tendenziösen Realismus, die eigentliche Dichtung des 19. Jahrhunderts steigt am Horizont empor. Die patriotische Kriegsdichtung der Befreiungskriege erwacht. Sie bringt ein neues Element zur Belebung der Kunst mit sich. Sie führt diese aus ihren ätherischen Höhen zurück zu den Wirklichkeiten der Erde. Sie warnt vor den Einseitigkeiten des Ästheticismus, vor der Form, Phantasie- und Gefühlsspielerei. Das Verschwommen-Weichliche der romantischen Kunst verschwindet, und ein kräftiges männlicheres Empfinden drängt sich hervor. Schlicht und derb sagt diese Kriegsdichtung, was sie will. Ihr Gesichts-

kreis ist ein enger, und sie kann sich immer nur wiederholen, sie sagt nichts, was nicht seit Jahrtausenden schon gesagt wurde. Auf die reine künstlerische



Theodor Körner.
Nach der Zeichnung seiner Schwester gestochen von Müller.

Gestaltungskraft wirkt dieser tendenziöse Realismus zunächst, wie immer, zersetzend ein. Er kennt kaum ästhetische Interessen. Nichts will die

patriotische Kriegspoesie sein, als ein Trommelschlag, der zu den Waffen ruft. Ihr Grundcharakter ist der der Rhetorik und pathetischen Deklamation. Hatte die deutsche Poesie durch die Romantik das hohe geistige Leben eingebüßt, so droht ihr jetzt der Verlust ihrer großen ästhetischen Fähigkeiten. Der einzige Gewinn für die Dichtung besteht darin, daß sie wieder dem Volke ganz nahe steht, freilich nicht als Dichtung, sondern um ihrer Gesinnungen und Tendenzen willen. Diese patriotischen Kriegsdichter sind ihm vertrautere, sind populäre Gestalten, die jeder zu begreifen vermag, während die Ästheticisten der Romantik auch noch heute, selbst in den Litteraturgeschichten, gewöhnlich als verschrobene und verrückte Gesellen angesehen werden.

So nimmt denn Theodor Körner (1791—1813) einen der ersten Ehrenplätze im Herzen des deutschen Volkes ein. In ihm sieht es gleichsam die ganze deutsche Jugend verkörpert, welche in den Tagen der Befreiungskriege zum Schwert griff und sich zum Heldentod fürs Vaterland drängte. Der Held der That verdient diese Auszeichnung, an dem Dichter freilich geht die künstlerische Betrachtung ohne größeres Interesse vorüber. Steht Körner ganz unter dem Einfluß von Schiller und von Kotzebue, so hängt Max von Schenkendorffs (1783—1817) wahrere und innigere Gefühlslyrik mehr mit der romantischen Stimmungspoesie zusammen; auch der Baron de la Motte Fouqué (1777—1843) steht auf deren Boden, aber wie früher bei den Stolbergs und den anderen Barden aus dem Klopstockschen Gefolge hat das Nationale nur den Wert einer äußerlichen patriotischen Königs-Geburtstags-Dekoration. Man hört immer noch lieber den sehr wenig kunstvollen, einfachen und derben, aber auch männlich-kraftvollen Weisen Ernst Moritz Arndts (1769—1860) zu als den weichlich zerfließenden, knallbunten Erzählungen und Gedichten Fouqués.

Die Poesie des klassisch-romantischen Eklekticismus.

Die Befreiungskriege hatten das deutsche Volk von einer Fremdherrschaft erlöst, und wenn es nach außen hinblickte, dann durfte es seine Freiheit wiederum mit lauter Zunge preisen. Ganz anders hingegen, wenn es sein Auge auf die politischen Innenzustände richtete. Zerrissen in eine Reihe kleiner Staaten bot dieses Deutsche Reich noch immer den alten, jammervollen Anblick der Schwäche und Hinfälligkeit, und dem Idealismus erwuchsen neue Aufgaben. Deutlicher stieg das Ziel der nationalen, staatlichen Einheit vor ihm empor. Diese Einheit allein verbürgte Macht und Ansehen nach außen hin. Vor allem war die bürgerliche Gesellschaft noch immer die Trägerin der Intelligenz, auch die Trägerin des Einheitsgedankens,

und der alte Kampf des dritten Standes gegen Thron und Aristokratie hatte mit der französischen Revolution keineswegs seinen Abschluß gefunden. Der Bürger glaubte sich auf den Schlachtfeldern von 1813 und 1814 das Recht auf eine größere Freiheit auch der inneren, politischen Zustände erkauft zu haben, — aber da zogen ihm die Fürsten und Regierungen einen argen Strich durch die Rechnung. Die schönen Versprechungen, die sie im Drang der Not gegeben hatten, sollten keineswegs erfüllt werden, und dumpf gärt es in den Massen. Das nationale Einheitsideal geht Hand in Hand mit den innerpolitischen Gleichberechtigungsbestrebungen des dritten Standes. Aber vorläufig behalten die Regierungen das Heft in den Händen, und murrend seufzt das Volk unter dem Joch des fürstlichen Absolutismus. Es kam eine Zeit der Knechtung und Unterdrückung.

Der Wirklichkeitssinn der Dichtung, das Interesse an den Zuständen der Gegenwart, des staatlichen und politischen Lebens erfährt keine besonderen neuen und starken Anregungen. Die patriotische Tendenzpoesie der Befreiungskriege stirbt allerdings nicht aus. Sie träumt von der Wiederherstellung des deutschen Kaiserreiches; sie ist durchaus liberal-bürgerlichen Geistes und wagt manch keckeres und freieres Wort, und wo sich ein Volk im Freiheitskampf gegen Unterdrückung von außen und innen erhebt, werden Griechen und Polen in begeisterten Gedichten besungen. Doch tritt diese realistisch-politische Tendenz noch keineswegs beherrschend vor. Auch jene Weltflüchtigkeitsstimmungen, die im Klassicismus und in der Romantik hervortraten, erhalten sich und erfahren hier und da schon eine Steigerung. Der durch den Anblick der Wirklichkeit verwundete Idealismus versenkt sich schon in düsterste Betrachtungen, und der Widerwille an den Zuständen der Zeit wird zu einem Widerwillen am Leben selber. In ganz Europa und an allen Ecken und Enden ertönen die Klagen einer weltschmerzlichen Poesie, und die deutsche Philosophie giebt dem Pessimismus den umfassendsten, tiefsten und genialsten Ausdruck. Arthur Schopenhauer (1788—1860), Goethe's Landsmann, bringt die Erkenntnis vom ewigen Leiden der Welt in ein geschlossenes System. Auch er gehört zu den Orientfahrern der romantischen Periode, die quietistische Weisheit der altindischen Upanishaden umstrickt ihn, und das Land seiner Sehnsucht und Ruhe, sein Hellas und Mittelalter findet er im Nirwana, in der letzten, endgiltigen Vernichtung des Willens zum Leben. Aber unbemerkt ging seine Philosophie an seiner Zeit noch vorüber, und erst viel später, in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren ward sie zur Modephilosophie und übte auch auf die Dichtung, nicht nur auf die deutsche, tiefe Einflüsse aus. Die deutsche Poesie dieser Periode wird noch wesentlich beherrscht von der Ideen- und Gefühlswelt des Klassicismus und der Romantik, von der elegisch-sentimentalen Weltanschauung Schillers und dem das Leid überwindenden Optimismus Goethe's. Ja, es ist das Entscheidende und Charakteristische, daß sie in ihren Gedanken

und Erkenntnissen so ziemlich ganz auf dem alten Boden stehen bleibt, keine Wandlungen durchmacht und keine neuen Ideale, religiöser, philosophischer oder sittlicher Art aufzustellen vermag. Das Land der Schönheit ist noch immer das Palästina, nach welchem sie ausschaut, und in der Welt der Kunst findet die deutsche Bildung noch immer die rechte Zufluchtsstätte vor den bösen Geistern der Wirklichkeit. Und so behauptet auch der Ästheticismus sein altes Recht. Er ist es auch, welcher die Blüte der Dichtung in Farben und die künstlerische Gestaltungskraft auf nicht geringer Höhe erhält. Aber atmet die deutsche Poesie noch die volle Kraft der Gesundheit?



Schopenhauer.
Nach einem Gemälde von Lunteschütz.

Eine neue Geisteswelt hat sie in dieser Zeit nicht aufzustellen gewußt und so auch keine neuen künstlerischen Ideale. Es fehlt deshalb an den Bedingungen, aus denen die eigentliche und wahrhafte, die letzte große Originalität erwächst. Die Romantiker schufen noch eine in rein ästhetischer Hinsicht durchaus eigenartige Poesie, die sich in scharfen und bestimmten Zügen von der des Klassicismus unterscheidet. Jetzt aber zeigt sich entschieden und deutlich an allen Ecken und Enden ein Anlehnen und Nachahmen. Statt auf die Natur, statt in ihr Ich hineinzublicken, schauen die Dichter auf die großen Meister der Vergangenheit und der letzten Zeit hin, nicht um zu lernen, wie sie es machten, sondern was sie machten. Sie sehen in deren Stil die absolute, die einzige Anschauungs- und Ausdrucksweise, die für sie zu einem Gesetz wird. Der eine lehnt sich mehr an diese, der andere mehr an jene Schule an, die verschiedenen Stile aber mischen sich auch, und es entsteht eine ausgeprägt eklekticistische Poesie; die Sprache des Klassicismus verbindet sich mit der der Romantik, hellenisierende Formen gehen mit mittelalterlichen und orientalischen zusammen, die einer gelehrten akademischen Poesie stehen dicht neben denen der einfachen deutsch-

volkstümlichen Kunst. Bald taucht Sophokles oder Aristophanes als Schatten auf, bald Shakespeare und Calderon, bald Goethe und Schiller. Die Einwirkungen des Klassicismus aber überwiegen die der Hochromantik. Durch sein reiches und großes Geistesleben siegt er vor allem, durch die Klarheit und Tiefe seines Denkens und seiner Bilder überwindet er die einseitig ästhetisierende Romantik und ihre durch keine rechte Ideenkraft gezügelte ausschweifende Phantasielust. Die eklekticistische Poesie dieser Periode ist reich an großen Gedanken, an religiösen, philosophischen, und sittlichem Gehalt. Eine Poesie vornehmer Intelligenz und geistesstark durch und durch. Doch da es keine neuerbaute, sondern eine von den Klassikern übernommene Geisteswelt ist, mehr etwas, das man besitzt als das man erworben hat, so läßt sie die höchsten Reize des Innerlichen vermissen. Wir haben gesehen, wie die Romantik schon die deutsche Kunst zu einer Scheidung der geistigen Elemente von den rein künstlerisch-sinnlichen Elementen sachte hindrängte oder doch auf eine Möglichkeit der Scheidung hinwies, indem sie das Ästhetische über das Ideelle, das Bildliche über das Geistige setzte und dieses von jenem überwuchern ließ. Jetzt aber vollzieht sich schon ein Bruch zwischen Inhalt und Form, und er offenbart sich in dem zur Herrschaft gelangenden äußeren Formalismus, dessen erste Spuren sich bei den Schlegel und Tieck zeigten. Der Begriff Form fällt nun wesentlich mit dem Begriff Sprachtechnik zusammen; die Geschicklichkeit in der Bemeisterung von Reimen und Rhythmen, die saubere Arbeit nach peinlichen Schulregeln wird vor allem vom Künstler verlangt. Das Erlernbare, das Handwerksmäßige der Poesie stellt man als das Wichtigste hin. Diese Zeit behauptet und rühmt sich, erst die eigentlich vollendete Form geschaffen zu haben und auch unsere Litteraturgeschichten feiern die Platen, die Rückert, die Heine und ihre späteren Nachfolger, die Geibel und Heyse als die höchsten Formkünstler, während sie in Wahrheit die Träger des Formniederganges sind und die äußerlichste, rein mechanische Auffassung zur Geltung und zur Herrschaft bringen. Dieses sprachtechnische Formvirtuosentum bedeutet ein neues und eines der wirksamsten Zersetzungselemente in der Entwickelung unserer neuzeitlichen Poesie und verrät mit am deutlichsten den wachsenden Verfall der wahrhaft künstlerischen Anschauungs- und Gestaltungsfähigkeit. Doch sind die Dichter dieser Zeit keineswegs nur Sprachvirtuosen. Sie halten dabei noch immer die großen Ziele der Dichtung scharf im Auge. Eine lebendige Phantasie, ein starkes, ursprüngliches Fühlen und eine hohe Geisteswelt leben in ihren Schöpfungen fort. Diese Zeit zeichnet sich durch eine reiche Fülle starker gleichwertiger Talente aus, Platen, Rückert, Chamisso, Uhland, Immermann, Grillparzer, Grabbe.

Bei Platen und Rückert kommt der neue Geist des äußerlichen Formalismus am deutlichsten zum Ausdruck. Und es ist gewiß charakteristisch, daß er von vornherein so durchaus nachahmend-eklekticistischer Natur ist und

ohne jeden Sinn und Verständnis für alles Künstlerisch-Individualistische, für das Besondere jeder Zeit-, Volks- und Rassenpoesie, seine Formen aus aller Herren Länder zusammenstiehlt. Antike und romanische Renaissanceformen, persische und arabische, mit deutsch-volkstümlichen bunt gemischt, ergeben jetzt eine artige Musterkarte. Mit der rechten Hand schreibt Platen Ghasele, mit der linken sapphische und alkäische Oden, und noch viel bunter geht es bei dem kosmopolitischsten unserer Poeten zu, dem keckstn aller Verstechniker, dem Seiltänzer aller Seiltänzer, Friedrich Rückert, der wie ein Schmetterling aus allen Blüten der Weltlitteratur Nahrung saugt. August Graf von Platen (1796-1835) hat als der Zielbewußtere, als der einheitlichere und in sich mehr abgeschlossene, deutlich seine formalen Tendenzen zum Ausdruck bringende Poet mehr Schule gemacht als Rückert. Vor allem wirkte er durch seine antikisierenden Bestrebungen. Unter den Hellenisten unserer neueren Litteratur ist er der orthodoxeste, und er bringt als solcher das eigentliche Wesen des hellenistischen Klassicismus am deutlichsten zum Ausdruck. Er, nicht etwa Goethe, Schiller oder Hölderlin, führt diesen zu seiner Höhe herauf. Bei ihm tritt auch der geistige Hellenismus ganz hinter den formal technischen zurück. Die sklavische Nachahmung antiker Metra, die bei jenen noch in bescheidenen Grenzen sich hält, nimmt einen beherrschenden Charakter an. Daneben legt er, wenn er vor allem auf die Reinheit des Reimes dringt, die äußerlichsten Auffassungen von dessen Wesen und Bedeutung an den Tag. Noch wird heute von fast allen unseren Litteraturgeschichten Platen als ein großes Formgenie angepriesen, während er in der That unter den Dichtern der Neuzeit wohl



Graf Platen.

das geringste Gefühl für den Rhythmus besaß. Mit seinen metrischen Bestrebungen stand er in einem tiefen Gegensatz zu dem Geist der deutschen Sprache und der deutschen Metrik. Er hat diesen gar oft Gewalt anthun müssen und in seinen antikisierenden Oden öfter ein wüst-unverständliches Altphilologendeutsch geschrieben. Als echter Hellenist sucht er vor allem eine glänzende Bildlichkeit des Ausdrucks und wirkt mehr durch plastische Sinnlichkeiten als durch musikalische Töne, mehr durch Phantasie- als



Friedr. Rückert.
Nach einer Lithographie von W. Devrient.

Gefühlskraft. Und so steht er denn auch mit seinem geistesklaren Wesen und seinen liberalen, religiösen wie politischen Anschauungen der mystischen und katholisch-frömmelnden Romantik feindlich ablehnend gegenüber. Aber in seinen satirischen Komödien, die er dem Aristophanes nur allzusehr nachäffte, kommt er doch ebensowenig wie Tieck über das kleine aus dem Tag geborene Litteraturgezänk heraus.

Nicht ohne Staunen steht man vor einem so eklekticistischen Genie, wie dem Friedrich Rückerts (geboren am 16. Mai 1788 zu Schweinfurt, gestorben am 31. Januar 1866). Mit jedem neuen Tage erscheint er in

einem neuen bunten Maskenanzug und auch Platens formales Virtuosentum stellt er in den Schatten. Dieser ist wesentlich nur ein Formeneklekticist, aber in seiner geistigen Persönlichkeit eine einheitlichere und abgeschlossenere Natur, während Rückert auch in dieser Hinsicht sich jedem Fremden aufs wunderbarste anpaßt. Bei jenem herrschen die klassicistischen Elemente entschieden vor, bei diesem fließt Klassicismus und Romantisches, Germanisches, Romanisches, Antikes und Orientalisches gleichwertig zusammen. So ist seine geistige wie künstlerische Welt die vielseitigste und umfassendste, aber nirgendwo eine originale, eine weiterbauende. Die reinsten und seelenvollsten Klänge einer echt heimisch-volkstümlichen Lyrik mischen sich mit den fremdartigsten Weisen, und aus der Welt naiv-gläubigen Christentums gelangen wir plötzlich unter indische Brahmanen und persische Sufis.



Ludwig Uhland.

Die deutsch-nationalen Bestrebungen der Romantik werden vor allem von einem Kreise schwäbischer Dichter fortgeführt, die sich um Ludwig Uhland (geb. zu Tübingen am 26. April 1787, gest. 13. November 1862) scharten und deren Können sich in diesem, sowie in Justinus Kerner (1786-1862) und in dem jüngeren Eduard Mörike (1804 bis 1875) am glänzendsten offenbart. Geringere Talente gesellen sich hinzu: Gustav Schwab, Gustav Pfizer, Karl Mayer, Hermann Kurz und andere, auch Wilhelm Waiblinger, der am meisten nach Platen sich hinneigt, mag um der Landsmannschaft willen ihnen zugezählt werden. Doch kommt der deutsche Geist mehr als Gesinnung und Tendenz, denn im künstlerischen Ausdruck zur Geltung. Sie lehnen sich an das Volksliedmäßige an, aber auch der Klassicismus, namentlich wie er sich in Schiller verkörpert, übt starken Einfluß aus. Und nicht nur aus diesem Klassicismus, sondern auch aus ihrer Verehrung des Mittelalters und der mittelalterlichen Kunst haben sie besonders reiche romanische Elemente übernommen. Diese schwäbische Poesie ist eine durchaus kluge und klare Poesie von deutlichen Ideen und von festen Formen. Die reinen ästhetischen Bedürfnisse der Hochromantiker sind ihnen schon mehr abhanden gekommen. Die Gesinnung gewinnt bereits die Übermacht und läßt das Künstlerische zurücktreten. Im allgemeinen aber

herrscht noch jene feine Ausgeglichenheit zwischen dem Künstlerisch-Geistigen und Künstlerisch-Sinnlichen, zwischen einer rein ästhetisierenden und einer dem Lebenswirklichen zugewandten Poesie, wodurch die Klassik sich auszeichnet. Nur fehlt die Größe des Geisteslebens, der Schwung und die Fülle der Ideen, und wenn wir es in Goethe und Schiller mit großen Menschheitsführern zu thun haben, stehen wir hier vor tüchtigen, ernsten und liebenswürdigen Männern, die aber doch nicht hoch über das Durchschnittsmaß hinausreichen. Darum hat auch die Kunst etwas Enges, bei allem Eklekticismus doch etwas Einförmiges an sich. Die Platen und Rückert suchten und wollten noch immer formale Erneuerungen, wenn sie auch nur von außen her, nicht von innen heraus sie finden konnten, — bei den Dichtern der schwäbischen Schule steht aber auch die Formentwickelung bereits still. Die glatte und korrekte Verssprache gewinnt die Übermacht, und glatte, korrekte Gesinnungen, welche zu gemeingiltigen geworden sind, kommen in ihr zum Ausdruck. Vaterländische Begeisterung und innige Liebe zum deutschen Wesen zeichnet Uhland und seine Mitstrebenden aus. Sie singen vom deutschen Frühling und vom deutschen Wein, vom deutschen Land und von deutscher Liebe. Sie versenken sich in die Geschichte unseres Volkes, insbesondere noch ihrer schwäbischen Heimat, und haben die Helden der Vergangenheit wieder zu einer lebendigeren Erinnerung erweckt. Den Göttern Griechenlands, welche der Klassicismus zuweilen etwas schroff denen des Christentums entgegenstellte, haben auch sie ihre Verehrung entgegengebracht; aber sie milderten ihr heidnisches Wesen und versöhnten sie mit den Göttern der christlich-germanischen Romantik. Neben der Burg und dem Dom des Mittelalters ist bei ihnen auch Raum für ein antikes Tempelchen, und ihr eklekticistischer Geist findet, daß man dort wie hier beten kann.

Den Schwaben nahe steht **Wilhelm Müller** (1794—1827), dessen Lyrik sich eng an das Volkslied anlehnt und den deutsch-volkstümlichen Geist der Romantik mit am schärfsten zum Ausdruck bringt. Und Müller steht wieder in näherer Verwandtschaft zu dem Schlesier **Joseph von Eichendorff** (1788—1857). Bei den Schwaben umgiebt uns die Welt des protestantischen Pfarrer- und Lehrerhauses, des Humanismus und Klassicismus, vernunftvoller Klarheit und Deutlichkeit. Eichendorff ist eine fromm-gläubige katholische Natur und von hellenistischen Einflüssen fast ganz frei. Er ist Vollromantiker durch und durch, der eigentlichste Jünger der Brentano und Arnim. Nur daß er nicht wie diese sich ins Traumhafte, ins Barock-Wunderliche und Gespenstische verliert. Und um dieser Verständlichkeit willen hat er bei unserem Volke besser Eingang gefunden als jene, obwohl er eintöniger ist als sie und nicht so eigenartig. Oder gerade deswegen. Uhland und die Schwaben glänzen vor allem im Episch-Lyrischen, in der Ballade u. s. w., und sie üben große

stoffliche Reize aus, Eichendorff hingegen ist reiner Lyriker, und diese Lyrik fängt an, ganz in ätherische Düfte sich aufzulösen. Sie scheidet nicht nur das geistige Leben, sondern auch alles roher Stoffliche aus. Sie verliert sich in ein passives Gefühlsleben und wird zur reinen Stimmungslyrik, die mit weichen, wie aus der Ferne herüberklingenden Tönen und mit halb verschwommenen, wie von silbrigen Mondlichtnebeln übergossenen Bildern uns umgaukelt.



Jos: Frh: v: Eichendorff.

Nach einer Lithographie von W. Devrient.

Dieser zerfließenden Poesie hochromantischen Charakters hält der aus französischem Blut stammende **Adalbert von Chamisso** (1781 bis 1838) das Gleichgewicht. Vieles hat er mit den Schwaben gemeinsam. Den großen Sinn für das Inhaltliche der Kunst, für stoffliche Reize, Handlungen und Vorgänge, für Balladen und lyrisch-epische Erzählungen, für gute Komposition und eine klare Formsprache von edler und schöner Bildung, welche die bestechenden Wirkungen des ausgeprägten, des Platen-Rückertschen Formalismus verschmäht. Er ist wie jene ein durch und durch verständiger Geist. Dem Hellenismus steht er fremder gegenüber, aber dafür herrscht um so mehr Romanismus neben dem Germanischen bei ihm vor. Und wenn er nicht nach Griechenland herüber blickt, so halten auch nicht die Zauber des Mittelalters seinen Geist gefangen. Er läßt am meisten von dem realistischen Geist verspüren, der fest in der Gegenwart wurzelt und an den Kämpfen des modernen Lebens teilnimmt. Stachlicht-

Satirisches, Humoristisch-Komisches und Sozial-Tendenziöses, der Geist der folgenden Periode dringt schärfer bei ihm hervor. August Kopisch (1799 bis 1853), Franz von Gaudy (1800-1840), wohl auch Robert Reinick (1805 bis 1852) kann man in seine Nähe gewissermaßen als Schüler stellen, welche einzelne kleinere Gebiete seiner Poesie mit geringerer Kraft weiter bebauen.



Ad. v. Chamisso.
Nach einer Lithographie von W. Devrient.

All die Genannten sind in erster Reihe Lyriker und halten die Vorherrschaft der Lyrik über die anderen Gattungen aufrecht. Die epische Verspoesie erzeugt nur Minderwertiges, wie Ernst Schulze's „Bezauberte Rose" und die trockenen Sachen der Österreicher Ladislaus von Pyrker (1772—1847) und Egon Ebert (1801—1882). Die Unterhaltungsbedürfnisse der Menge bestritten damals die Prosaerzählungen eines Zschokke (1771—1848), des schlüpfrig-pikanten Clauren und des frischen,

liebenswürdigen Schwaben Wilhelm Hauff (1802—1827), der den geschichtlichen Roman Walter Scott'schen Stiles für Deutschland begründete. Aber seine Nachahmung bleibt doch an der Oberfläche. Zur Höhe einer großen Kunst streben nur die Romane Karl Immermanns, geboren am 24. April



Karl Immermann.
Nach einer Lithographie von W. Devrient.

1796 zu Magdeburg, gestorben am 25. August 1840, empor. „Wir sind, um mit einem Wort das ganze Elend auszusprechen, „Epigonen" und tragen an der Last, die jeder Erb- und Nachgeborenschaft anzukleben pflegt", sagt er in seinem Roman, der das gesperrte Wort zum Titel hat. Und keiner hat so schwer diese Qual des Epigonentums empfunden wie Immermann. Aber auch er ringt vergebens, das Joch von sich abzuschütteln.

Er ist am wenigsten Formalist wie Platen und Ästheticist wie die Hochromantiker. Er strebt zum Innerlichsten vor und fühlt am lebendigsten den Wert des Großgeistigen in der Goethe-Schiller'schen Dichtung. Deren Totalkunst möchte er fortsetzen. Er entwirft Romane im mächtigen Stil des „Wilhelm Meister", er schreibt große historische Tragödien und Ideendramen, er versucht sich in kräftig-männlicher Lyrik. Aber sein starker Wille versucht vergebens, von einem abgegrasten Acker zu weiden. Die Zeit hat nichts Neues geboren, das er neu gestalten kann. Er kann sich nicht der Überlegenheit der großen Vorgänger erwehren. Bald schielt er nach Shakespeare hinüber, bald nach Calderon und bald nach Goethe und Schiller, bald nach dem Klassicismus und bald nach der Romantik, bald nach dem Kosmopolitischen und bald nach dem Deutsch-Nationalen und Kernhaft-Volkstümlichen. Er flüchtet vor der Gegenwart in die romantische Märchenwelt und klammert sich dann wieder, wie Chamisso die nächste Zeit des Realismus vorbereitend, eng an das Moderne und Gegenwärtige. Er sucht die Poesie des tiefsten und mächtigsten Geisteslebens und möchte doch auch an den ästhetischen Spielereien der Zeit teilnehmen. Dann durchzieht auf einmal der flaue Theegeruch aus den Salons der romantischen Schöngeisterei seine Werke, und wie die Tieck und Platen vergeudet er seine Kraft im litterarischen Klatsch.

Die Immermann'schen Dramen blieben dem Theater fern, das wie zu allen Zeiten so auch in dieser Zeit von der Alltäglichkeit beherrscht wurde, von Clauren und dann von dem nüchtern-hausbackenen Ernst Raupach (1784—1852), der im zweiten Viertel des Jahrhunderts große Bühnenerfolge erlebte. Engbrüstige Talentchen, wie Michael Beer, Eduard Schenk und der liebenswürdige, schlicht-populäre Ludwig Holtei (1797—1880), bereiteten aus dem Wein der Romantik durch reiche Wasserzugüsse ein mildes Tränkchen, wie es der schwache Magen des Publikums vertragen konnte. Vergebens machte Immermann den Versuch, das Theater zu reformieren und es ausschließlich in den Dienst idealer, künstlerischer Aufgaben zu stellen. Wohl leuchtete die Düsseldorfer Bühne unter seiner Leitung kurze Zeit lang als Musterbühne allen anderen voran und zog die Aufmerksamkeit von ganz Deutschland auf sich; aber rasch erlosch auch dieses Licht wieder. An der Spitze der norddeutschen Bühnen stand noch immer das Berliner Nationaltheater, das sich in ein eigentliches Hoftheater verwandelte, als nach dem Tode Ifflands Graf Brühl 1815 die Leitung übernahm, und 1828 folgte diesem der Graf Redern, der bis 1842 regierte. Unter Brühl, dem Goethebewunderer und Goetheschüler, eroberte sich der Weimarer Stil das Berliner Schauspielhaus. Das Ehepaar Wolff, Pius Alexander und Amalie, welches am korrektesten die klassicistische Schauspielkunst verkörperte, siedelte von Weimar nach Berlin über. Die eigenartigste Erscheinung aber war dortselbst Ludwig Devrient (1782—1832), in dessen Adern

das Blut der Romantiker wallte, und welcher den Dämonismus dieser Poesie, sowie ihren bizarren Ästheticismus in realistisch-scharfen Charaktergestalten zur Geltung brachte. Die höchsten tragischen Aufgaben bewältigte er freilich nur in seinem „Lear" und „Franz Moor". Der Heldendarsteller Ferdinand Eßlair, die Zierde des Stuttgarter Hoftheaters, und Auguste Düring-Crelinger-Stich vertraten in jener Zeit als glänzendste Talente die deklamatorisch-rhetorische Schule, welche sich an Schiller herangebildet hatte.



Ludw. Devrient.
Nach einer Zeichnung von F. C. Gröger 1822.

Auch in die österreichischen Länder hatte sich nach und nach der Geist der neuen Bildung immer weiter ausgebreitet und einen edleren Geschmack heranwachsen lassen, welcher der neuen Poesie mit Verständnis entgegenkam. Die österreichische Kulturwelt nahm wieder lebendigen und unmittelbarsten Anteil an den großen, geistigen Bewegungen der Zeit, und so gewann auch der Boden wieder Kraft, künstlerische Schöpfungen erstehen zu lassen. Der Dramatiker Joseph von Collin (1772—1811), ein Schillernachahmer, ist nach langen Jahrzehnten wieder die erste, ernstere Poetennatur südostdeutscher Herkunft. Bald darauf kommt der Mächtigste, Franz Grillparzer, dessen Thronsessel ein Ferdinand Raimund, der Lyriker und Dramatiker Joseph Christian von Zedlitz (1790—1862), Pyrker und Egon Ebert umstehen.

Zugleich hatte das Wiener Burgtheater einen großartigen Aufschwung genommen und überholte unter der dramaturgischen Leitung Schreyvogels damals wohl alle anderen europäischen Bühnen. Ausgezeichnete Schauspieler unterstützten ihn: Anschütz, Löwe, Costenoble und die vielleicht genialste und mächtigste der deutschen Schauspielerinnen überhaupt, Sophie Schroeder (1776—1868), welche im Naturalismus der Hamburger fußte, aber von da aus nicht nur zum höchsten, tragischen Dämonismus emporstieg, sondern auch zu der ganzen, geistigen Vornehmheit und der edlen Würde der Weimarer Schule. Auch die Wiener Volkstheater, die alten Heimstätten des Hanswurstes, sahen große Tage. Mit den Zauber- und Märchenpossen des ausgezeichneten Komikers Ferdinand Raimund (1790—1836) hielt eine sonnige Poesie selbst hier ihren Einzug, eine Poesie von schlichter Volksschulenbildung, welche doch mancherlei künstlerische Reize und Geheimnisse des Romanticismus in sich einschloß und dem Verständnis einer großen Menge nahebrachte. Wien, die Stadt der Musik, der frohen Sinnlichkeiten, das Capua des damaligen Deutschland, verstand den weichen, träumerischen Ästheticismus der romantischen Poesie überhaupt besser als den herberen Klassicismus. Der Calderonkultus der Zeit hatte hier seinen Hauptsitz aufgeschlagen. Aber Franz Grillparzer (geb. am 15. Januar 1791, gest. am 21. Februar 1872) fand von Calderon wieder nach Lope de Vega zurück. In diesen Jahrzehnten des Eklekticismus hat sich doch keiner so wie er seine Eigenart und Selbständigkeit zu bewahren gewußt, keiner hat so die bunt-verschiedenfachen Eindrücke, die damals verwirrend auf jeden einstürmten, aufnehmen und von sich abzuwehren gewußt, keiner aus so innerlich-einheitlichem Organismus heraus geschaffen. Grillparzer besitzt nicht das Stark-Aktive und Männliche, fremde Individualitäten sich zu unterwerfen, sondern mehr eine scheue, mimosenhafte Natur, die instinktiv fühlt und von sich abwehrt, was ihr immerdar etwas Fremdes bleiben muß und ihr das Gefühl nur verwirrt. Shakespeare verhält er sich von vornherein spröde gegenüber, um sich dafür desto inniger an die Spanier anzuschließen. Aber die frische Natürlichkeit, die Naivetät Lope de Vega's sagt ihm besser zu als das berauschend Üppige und Künstliche der Calderonischen Poesie. Aus der gespenstischen Welt des Schicksalsdramas findet er sich bald wieder heraus und gelangt mit seinem Sinn für das Einfache und Schlichte zuerst zum Hellenismus hin, dem er die weichste Form verleiht. Seine Kunst der plastischen Gestaltung aber empfindet auch tief die malerischen Farbenfreuden der Romantik, und zarter und harmonischer hat sich das Klassische und Romantische nirgendwo verbunden. Das Grillparzer'sche Drama steht am nächsten dem Goethe'schen Drama. Er besitzt manches von dem Allerbesten der Goethe'schen Kunst: deren wunderbares, tiefstes Naturgefühl, deren feinen, psychologischen Sinn und eine besondere Delikatesse in der Darstellung der Frauenseele. Das

große, theatralische Temperament Schillers fehlt gewiß; vielmehr geht er allem Lauten und Lärmenden, allem Pathetischen und Deklamatorischen aus dem Weg, und auch das brennend Phantasievolle und Dämonische der



Kleist'schen Dichtung sucht er nicht. Im Künstlerisch-Sinnlichen steht er hinter dem märkischen Dramatiker wohl zurück, aber übertrifft ihn im Künstlerisch-Geistigen, im Ideellen. Wenn auch Grillparzer kein leidenschaftlicher, kein großer Frager und Welträtsellöser ist, so prägt sich doch in seinem Antlitz ein Zug ernster Beschaulichkeit aus; still grübelt er in

sich hinein, und ein Hamlet'sches Wesen steht ihm nicht fremd. Er bleibt nichts weniger als im Ästheticismus und Formalismus befangen.

Ästheticismus und Formalismus aber, die großen Mächte dieser Zeit, standen vor allem der gesunden Weiterentwickelung des germanischen dramatischen Stiles im Wege, dessen Grundwesen Shakespeare und die Dichter des Sturmes und Dranges zur Anschauung gebracht hatten. Seiner innersten Natur nach widerstrebt er ja allem, das bloße, äußere Form ist, und zu künstlich-theatralischen Formen hatte selbst Schiller greifen müssen, um den in Wahrheit undramatischen Geist dieser ganzen Litteraturperiode zu überwinden. Eben um dieses undramatischen Empfindens willen mußte der germanische Stil, der so treu und unverhüllt das Geistige wiedergiebt und dessen rücksichtslose Verkörperung vorstellt, aus der Kunst wieder weichen. Diese bedurfte der Nachhilfe durch technische Raffinements, weil sie sonst gar zu rasch ihr eigenstes, ihr lyrisches Wesen verraten hätte. So gehörte denn auch der wild-geniale und kraftvolle Chr. Dietrich Grabbe (1801—1836) zu denen, die zur unrechten Zeit kommen und tragisch zu Grunde gehen, weil sie sich so schlecht anzupassen wissen, weil die Zeit nicht für ihre Entwickelungsform reif ist. Grabbe und der jüngere, früh verstorbene, ihm naheverwandte Georg Büchner (1813—1837) halten in dieser Zeit des tollsten Formeneklekticismus und des buntesten Stilwirrwarrs, da wieder Hellenisches, Französisches, Italienisches, Spanisches, Persisches und Indisches durcheinanderfließt, allein die Erinnerungen an den germanischen Naturalismus und dessen „formlosen" Stil wach. Reifes konnte Grabbe natürlich nicht schaffen. Es fehlte am Raume und Luft zu seiner Entfaltung. Und so blieb das Beste bei ihm in den Plänen stecken. Aus dem genialen Wüsten kommt er nicht heraus. An seinem Grabe aber stehen das deutsche Volk und die deutsche Litteraturgeschichte und schmälen vereint auf den Trunkenbold, der nicht das schöne Maß der Goethe und Schiller zu finden wußte. Das deutsche Volk und die deutsche Litteraturgeschichte jedoch machen es dem deutschen Dichter vor allem schwer, daß er zu diesem schönen Maße hingelangen kann.





Die Romantik des germanischen Auslandes.

Die englische Romantik. Ihr Charakter im Verhältnis zu der deutschen. Größere Stärke der realistischen Elemente. Walter Scott und die Entstehung des bürgerlich-realistischen Geschichtsromanes. Wordsworth. Southey. Coleridge und der englische Ästheticismus. Thomas Moore. Die revolutionäre Romantik und die immoralistische Poesie. Lord Byron und der romantische Individualismus. Die Poesie des Weltschmerzes. Shelley und die idealistisch-klassicistische Romantik. Die geringeren Talente. Die Entstehung der nordamerikanisch-englischen Litteratur. Irving. Cooper. Bryant. Die Romantik: Hawthorne. Poe. Die Litteratur der Niederländer. Rückblick auf das 18. Jahrhundert. Der Nachklassicismus: Bilderdijk. Lennep und die romantische Richtung. Die nordgermanischen Länder. Die dänische Romantik. Oehlenschlaeger, Steffens, Winther, Andersen u. s. w. Die Schule der Phosphoristen in Schweden. Die gothische Schule und die nationalschwedische Romantik. Esaias Tégnér. Almquist. Runeberg.



Die letzte Entwickelungsperiode der europäischen Poesie hatte allein auf deutschem Boden eine völlige Ausreife erfahren. Und kein anderes Volk hatte die neuen Ideale des 18. Jahrhunderts so geistig vertieft, so auf ihren höchsten philosophischen und religiösen Ausdruck gebracht und in so reinen Kunstformen ausgestaltet. Die Dichtung des Auslandes mußte sich zunächst einmal aneignen, was hier Entwickelungsneues und Besonderes geschaffen war, und man kann sagen, daß bisher im 19. Jahrhundert noch immer nichts erzeugt worden ist, das entschieden darüber hinausgipfelte. Das Licht des deutschen Geistes strahlt nach allen Seiten aus, wie einst im 16. Jahrhundert das Licht der italienischen und ein Jahrhundert darauf das der französischen Bildung, und in seinem warmen Scheine sprošt überall Neues und Frisches hervor.

In England freilich konnte sich die weitere Entwickelung glatt und ruhig und ohne besondere große Revolution vollziehen. Von hier aus war ja zuerst die deutsche Kunst selber reformiert worden, daß sie den Mut fand, die französischen Fesseln von sich abzustreifen, und gemeinsam hatte man dort wie hier dasselbe gesucht, die Wahrheit und Natur, das Ursprüngliche und Volkstümliche, das Nationale. Der Geist des praktisch-nüchternen Alltäglichkeitsrealismus erhielt sich hier zunächst, der durch und

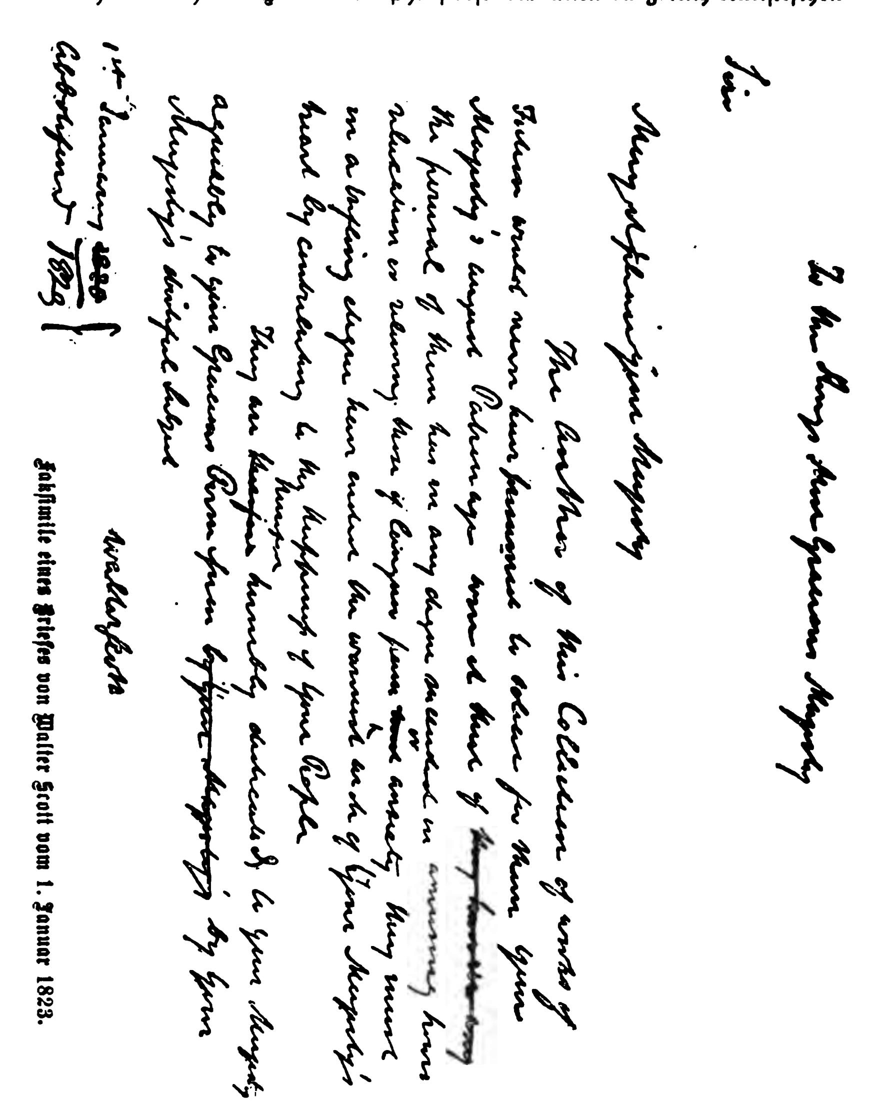
durch bürgerliche Geist, der auf das Nächste und das Nützliche sieht. Der Engländer war viel zu sehr Praktiker und Politiker, als daß er in so ideale Träume und in so ganz geistige Welten sich hätte verlieren können, wie der deutsche Dichter. Er sah nicht in dem Feuerschlund der französischen Revolution eine Welt von Hoffnungen versinken und fühlte sich nicht überall im Widerspruch zu den herrschenden Gewalten in Staat und Gesellschaft. Für ihn bedurfte es keines Hellas, zu dem er seine Zuflucht nehmen muß. England ist das Land des Glückes und des Ruhmes. Englands Boden allein betritt kein Heer Napoleons. Im langen Kriege bietet es dem Korsen überall die Stirn. Es ist unverwundbar, nach außen hin mächtig, wie kein anderes mächtig und reich. Und aus diesem Bewußtsein nationaler Macht und nationalen Reichtums erwächst eine behäbig-patricische Geschichtspoesie, welche an dem Werke der Macpherson und des Bischofs Percy weiterspinnt und der Gegenwart von den alten ruhmreichen Kämpfen der Vorfahren erzählt, und wie sich das Volk im Laufe der Jahrhunderte Stück für Stück die geistigen und materiellen Besitztümer errang, deren man sich jetzt erfreut, — all die schönen verbrieften und versiegelten Verfassungsrechte und Freiheiten u. s. w. Dieses Geschlecht, das so große Tage durchlebt und einen so gewaltigen Krieg gegen Napoleon ruhmreich übersteht, das stolz ist auf seine tapferen See- und Landsoldaten, auf Nelson und Wellington, hört auch gern von den großen Kämpfen und Kriegen der Vorzeit. Walter Scott, wie Robert Burns ein Schotte, am 15. August 1771 geboren und gestorben auf seinem Schlosse Abbotsford am 21. September 1832, schuf diese nationalpatriotische Geschichtsdichtung, die überall in Europa als etwas ganz Neues angestaunt und aufs eifrigste nachgeahmt wurde, besonders als Scott den Vers mit der Prosa vertauschte und statt der Verserzählung vielbändige, breite Prosaromane auf den Markt warf, der erste große Vielschreiber und Litteraturindustrialist des 19. Jahrhunderts. Das hatte Walter Scott von der deutschen Poesie schon gelernt: die rechte künstlerische Gestaltungsfreude an den Dingen selbst, den Sinn für das Sinnliche der Poesie. Und wenn er jetzt in großen Bildern die schottische Landschaft schildert, so ist sie kein Totes mehr wie bei den älteren, über das man philosophiert und moralisiert, sondern Hintergrund und Schauplatz großer Geschichtsereignisse. Scott schreitet über die Heiden und an den Seen nicht mehr wie ein englischer Sonntagsnachmittagsprediger dahin, sondern wie ein rechter altgermanischer freier Mann, der seinen Sitz und seine Stimme im Volksrat hat, der die Geschichte seines Volkes genau im Kopfe trägt und in den alten Büchern wohlerfahren ist. Er ist ein leidenschaftlicher Antiquitätensammler und weiß in allen alten Burgwinkeln vortrefflich Bescheid. Das Romantische an ihm ist vor allem die Freude an den alten Zeiten und der Vergangenheitskultus. Schwärmerische Sehnsuchtsempfindungen sind ihm durchaus fremd. Es ist die Romantik des bürgerlichen Patriciertums, welches wie der Adel etwas giebt auf Stamm-

bäume, Wappen und Familienchroniken. Der romantische Geschichtsroman Scotts steht daher kraft seines durch und durch bürgerlichen Wesens im engsten Zusammenhange mit dem bürgerlichen Familienroman des 18. Jahrhunderts. Nur daß dieser die Sitten seiner Zeit, jener die der Vergangenheit schildern will. Aber dort wie hier kommt es vor allem auf Wirklichkeit, Echtheit und Treue der Schilderung an. Der Bürger hält auch jetzt seine alten Forderungen aufrecht, daß er von der Kunst etwas lernen will. Der Roman soll ihm Geschichtsunterricht erteilen. Und das ist nun auch wirklich das Neue an dem von Walter Scott begründeten bürgerlichen Geschichtsroman unseres Jahrhunderts. Der alte aristokratische Roman, der Madame Scudéry etwa, war durch und durch idealer Natur, zielte gar nicht auf eine historische Wirklichkeitsdarstellung hin und ließ sich im großen ganzen daran genügen, dem Helden oder der Heldin irgend einen großen geschichtlichen Namen beizulegen. Hier war noch alles vollkommen naiv und äußerlich. Scott aber will die Sitten und Zustände, die Verhältnisse und Einrichtungen und die Menschen der alten Zeit ebenso richtig und genau schildern, wie es bisher der bürgerlich-realistische Roman nur in der Darstellung der Gegenwart versucht hatte. Unsere heutigen ästhetischen Forderungen an den historischen Realismus würden allerdings erheblich weiter gehen als die damaligen. Über Äußerlichkeiten kommt Scott noch nicht hinaus. Er schildert sehr hübsch das Außenleben, er beschreibt genau die Trachten und Kostüme, die Gebäude und Einrichtungen, — aber in die alten Gewänder steckt er die Menschen seiner Zeit hinein. Er läßt sie reden und sprechen, wie England zu Anfang unseres Jahrhunderts redete und sprach. Daß der Mensch einer anderen Zeit auch innerlich ein ganz anderer



Walter Scott.
Nach einer Zeichnung von Hicks gestochen von A. H. Payne.

ist, hat er noch nicht erfahren. In die Seele einer Vergangenheitsperiode dringt er nicht hinein. Von einem psychologischen Geschichtsroman weiß er nichts. Auch das Hausbacken-Philiströse des alten bürgerlich-realistischen



To the King's Most Gracious Majesty

Sire

May it please your Majesty

The Author of this Collection of works of Fiction would never have presumed to solicit for them Your Majesty's august Patronage were it not the perusal of them has in any degree succeeded in amusing hours of relaxation or relieving those of languor pain or anxiety they must in a trifling degree have aided the warmest wish of Your Majesty's heart by contributing to the happiness of your People

They are therefore humbly dedicated to your Majesty agreeably to your Gracious Permission by Your Majesty's dutiful Subject

Walter Scott

1st January 1823
Abbotsford

Faksimile eines Briefes von Walter Scott vom 1. Januar 1823.

Familienromans hat er sich bewahrt; seine Helden und Könige haben nichts Großes und Imponierendes an sich, aber man lernt brave und tüchtige Gesellen kennen, und vor allem fühlt sich der Dichter in seinem Element,

wenn er seinem guten englischen Humor, seiner Freude am derben lustigen Spaß nachgehen kann.

An den Ufern der schönen Seen von Westmoreland und Cumberland lebten längere Zeit gemeinsam, verbunden durch Freundschaft und Verwandtschaft, drei Dichter, William Wordsworth (1770-1850), Robert Southey (1774—1843) und Samuel Taylor Coleridge (1772—1834). Äußerlich, wie unsere Litteraturgeschichte nur zu oft war, hat sie deswegen die drei, trotzdem sie innerlich sehr weit auseinanderstehen, zu einer Schule, zur sogenannten „Seeschule", zusammengefaßt. Wordsworth trägt in seiner Seele einen höchst platten Nützlichkeits- und Alltagsmenschen, einen echt-englischen Philister mit sich herum, und dabei ist er doch ergriffen von dem großen Hauch und Atem, der durch die deutsche Dichtung dahingeht, von dem deutschen Grüblersinn und Idealismus. Seine lyrische, lyrisch-epische und didaktisch-reflektive Poesie weist einen stark eklekticistischen Zug auf, und man findet in ihr bald etwas vom klassischen und bald etwas vom romantischen Wesen, Platt - Alltägliches und Erdentrücktes, ja selbst Mysticistisches. Er geht als Künstler durch und durch aufs Inhaltliche und ist nichts weniger als Ästheticist. Er will vor allem den Natürlichkeitsausdruck in der Dichtung. Aber er findet dabei nicht die Natur, wie sie die Goethe'sche Poesie verkörpert, sondern den Prosaismus. Robert Southey legte denselben Weg zurück, den auch so viele deutsche Romantiker gingen. Der rote Demokrat wurde Legitimist, der Freigeist bekehrte sich zum orthodoxen Glauben. Wie in der deutschen Poesie, so gelangen mit ihm auch in der englischen Poesie stärker die Phantasieelemente zum Durchbruch und zur Herrschaft. Geist



Robert Southey.
Nach einem Gemälde von Th. Lawrence gestochen von Veetwaard.

und Gefühl verkümmert, und dafür wird ein großes Feuerwerk angezündet, das mit bunten Farben und Flammen die Augen blendet. Die orientalische Märchen-, Zauber- und Wunderwelt leiht die Farbentöpfe dazu. Poetische Erzählungen aus Arabien und Indien, aus Spanien, Persien und der Türkei, Griechenland und dem alten Mexiko, kurz aus den „interessanten Ländern", überschwemmen die Litteratur. Und an der Spitze der englischen Orientreisenden reitet Southey. Gleich hinterdrein folgen Moore und Byron. Die interessanteste und bedeutendste Erscheinung unter den Männern der „Seeschule" ist doch wohl Coleridge. Er ward am stärksten von der deutschen Hochromantik befaßt und hat auch ihr eigentliches Wesen am tiefsten ergriffen. Er huldigt wie sie dem reinen Ästheticismus. Nicht was er sagt, sondern allein wie er es sagt, regt auf. Fast allein durch Klänge und Rhythmen weiß er das Grausige, Finstere und Entsetzliche zu gestalten. Er ist Visionär, Mysticist und Traumpoet. Mit dem Verstande kann man ihm schwer folgen, sondern allein mit den Sinnen.



Thomas Moore

Wie Southey hat auch Thomas Moore (1779—1852), der zarteste und liebenswürdigste unter den englischen Poeten dieser Zeit, in seinen Verserzählungen „Lalla Rookh" die bunte Farbenwelt des Orients als Schauplatz sich ausgesucht; aber es bleibt bei ihm doch nicht alles in prunkenden, äußerlichen Schilderungen stecken. Als Lyriker lehnt er sich an die Weisen der Volkspoesie an. Süß und weich fließt seine Poesie dahin, und sie hat nichts Hartes, Finsteres, Herbes an sich, weder im Inhalt noch in der Form.

Ebensowenig wie der Vergangenheitskultus Walter Scotts, so war auch diese romantische Schwärmerei für die orientalische Welt nicht eigentlich aus dem Welt- und Zeitflüchtigkeitssinn des deutschen Idealismus heraus geboren. In mancher Hinsicht hatte sie zunächst etwas von einer Luxuspoesie an sich. Sie schmückte das Heim des reichen, englischen Bürgers mit orientalischen Dekorationen aus, mit persischen Teppichen und indischen Shawls, mit exotischen Gewächsen, Geräten und Gefäßen, wie Walter Scott das Patricierhaus mit alten Waffen, Panzern und schweinsledernen Büchereinbänden ausgestattet hatte. Die Poesie des Reisens in fernen, fremden Ländern fand ihren Ausdruck darin, — die Poesie der englischen Kaufmannswelt, welche ihre Arme über den ganzen Erdball ausstreckte. Zu so hoher, philosophischer Weltbetrachtung wie der Deutsche erhob sich der Engländer im allgemeinen nicht, noch auch zu so reiner, ästhetischer Auffassung. Seine Kunst hat etwas Schwereres an sich und ist mehr belastet vom Druck des Alltäglich-Gewöhnlichen. Sie fußt mehr im Wirklichen und hält den alten, realistischen Geist fest. Dort wie hier hat die Zeit das Phantasieleben sich besonders stark entfalten lassen. Aber die deutsche Phantasiekunst trägt übersinnlichere Züge; sie träumt in Sehnsucht von einer höchsten Idealwelt, von den Inseln der Seligen, vom Reich des Schönen, vom Reich der Kunst. Auch die romantische Phantasiekunst der Engländer verläßt die nächste Wirklichkeitswelt. Denn sie kennt diese genügend. Der bürgerliche Realismus des 18. Jahrhunderts hat sie hinreichend geschildert, so daß ihr keine neuen Reize mehr abgelockt werden können. Sie strebt nach der Erforschung des noch Unbekannten, durch unenthüllte Geheimnisse Lockenden, nach einem neuen, reicheren und besseren Wissen. So ist der Scott'sche Roman ein Erzeugnis der Poesie und der Gelehrsamkeit und hat auf die Entwickelung der Geschichtswissenschaft großen Einfluß ausgeübt. Man denke zugleich an die weltlitterarischen Bestrebungen der Deutschen. Die künstlerische Phantasie geht bahnbrechend voran und bereitet eine große Zeit der Wissenschaften vor, der Naturwissenschaften, der geographischen Entdeckungen und Forschungsreisen, der Völkerkunde, der erweiterten Geschichtskenntnisse, der archäologischen Ausgrabungen, der Aufdeckung ägyptischer Pyramiden und assyrisch-babylonischer Denkmäler, der Entzifferung der Hieroglyphen und der Keilschrift, — eine große Zeit der Ingenieure und Techniker.

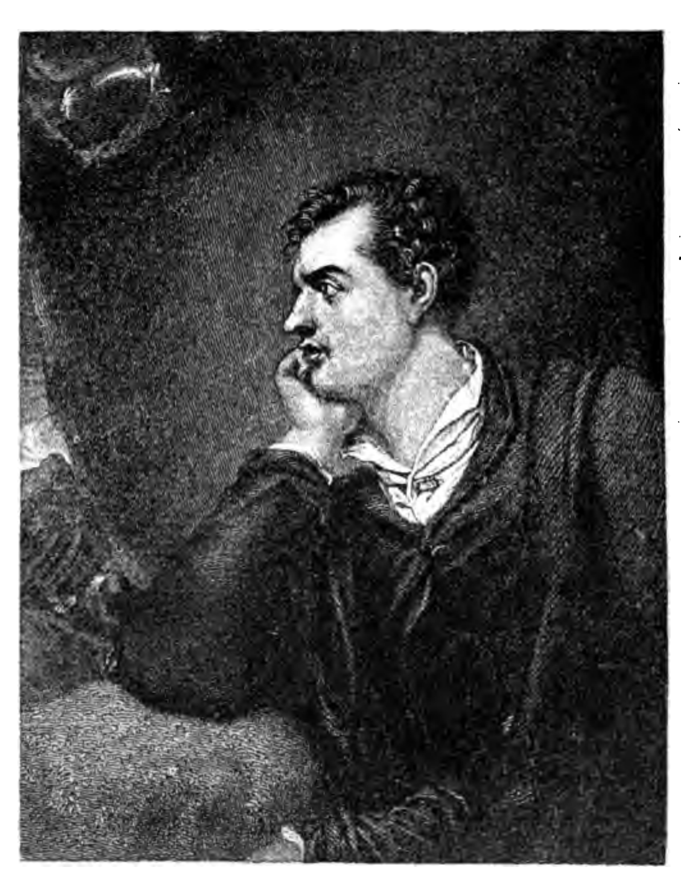
Die Dichtung der Walter Scott, Wordsworth, Coleridge und Southey trug im großen ganzen einen bürgerlich-konservativen Charakter. Sie blickte um sich und fand, daß alles gut und wohl eingerichtet war. Sie feierte das Bestehende, pries die herrschenden Zustände und gab den allgemein anerkannten Anschauungen Ausdruck. Sie sang national-patriotisch den Ruhm des Volkes. Auch Moore's liebenswürdige Natur hatte kaum etwas Revolutionäres an sich und brachte es nur zu einigen satirischen Anwandlungen und sentimentalen Klagelauten. Die tieferen und idealeren Naturen

aber erkannten die Schäden und Fäulniszustände der Zeit und lehnten sich in heftiger Empörung gegen die Gesellschaft auf. Nach Beendigung der Napoleonischen Kriege, in den Tagen der allgemeinen europäischen Reaktion, traten auch in England die Innenschäden grell ans Tageslicht. Träge und satte Friedenszeiten ließen die geistigen Kräfte erstarren. In den oberen Klassen herrschte ein wüstes materielles Genußleben, das besonders unter dem rohen Georg IV. skandalöse Formen annahm. Je mehr aber die Moral mit Füßen getreten wurde, desto mehr sprach man von ihr, desto mehr gelangte der typisch-englische „cant“ zur Herrschaft, die Heuchelei und die Prüderie. Der Moralismus des 18. Jahrhunderts hatte seine lebendige ideale Kraft verloren. Er war zu einem starren, harten und äußeren Formen- und Regelwesen herabgesunken, und es gab jetzt neben einer kirchlich-religiösen auch eine moralische Orthodoxie, die jener vollkommen glich und wie sie auf Dogmen schwur. Auf die äußere Übung und Zurschaustellung der Sittlichkeit kam es mehr an, als auf das wahre, tiefe und innere sittliche Fühlen. Wie einst gegen den kirchlich-religiösen Orthodoxismus immer wieder große Ketzerbewegungen ausgebrochen waren, so treten jetzt im 19. Jahrhundert gegen den herrschenden Moraldogmatismus stets von neuem Ketzer auf, die, wie ihre alten Vorgänger, auf kirchlich-religiösem Gebiete die eigentlich-idealen, sittlichen Anschauungen vielfach besser als die Orthodox-Gläubigen vertraten, und statt des Zwanges die Freiheit, den Individualismus und die eigenpersönliche Erforschung des Wesens der Moral suchten: die „Immoralisten“, die „Sataniker“. Wir sind ihnen schon in Deutschland, in den Tagen des Sturmes und Dranges und der Romantik begegnet. In England aber, wo sich der puritanisch-heuchlerische Moralismus am schroffsten ausgebildet hatte, kam es zu den heftigsten Zusammenstößen. Der Kampf gegen den „cant“ bildet ein großes Thema der Byron'schen Poesie, und Byron zur Seite steht als Sekundant Shelley.

In Lord Byron (22. Januar 1788 bis 19. April 1824) findet der Subjektivismus und Individualismus der Romantik seinen schärfsten und kraftvollsten Ausdruck. Das germanische Herrenbewußtsein hat ihn, wie kaum einen anderen, im Leben und Dichten geleitet. Wie sein Manfred erkennt er nichts über sich selber an und widersteht in der strengen Unabhängigkeit seines Ichs Gott ebenso wie der Hölle. Zu diesem Stolz gesellt sich das leidenschaftlichste und feurigste Temperament, das wie ein Vulkan in fortwährenden Explosionen ausbricht und dem es am wohlsten ist in Stürmen und Unruhen, in Kämpfen, Leiden und Schmerzen. So ist er der geborene Revolutionär, der entschlossenste Gegner alles dessen, was nach Zwang und Herrschaft aussieht, in Staat und Gesellschaft. Er richtet sich auf gegen die reaktionären und absolutistischen Bestrebungen der Restaurationszeit und wird zum glühenden und begeisterten Freiheitssänger, zum politischen Tendenzdichter, der den Unterdrückern der Völker, den Tyrannen

und aller Tyrannei in bekanntem Stile flammende „Parlamentsreden“ ins Gesicht schleudert. Die Myrten preist er, unter denen Harmodius und Aristogiton ihre Schwerter verbargen. Und er greift den moralischen Orthodoxismus an. Mit scharfen, gewaltigen Pfeilen überschüttet dieser blutigste und beißendste Satiriker eine verdumpfte und engherzige Gesellschaft der Heuchelei, Scheinfrömmelei und Bigotterie. Der „Don Juan“ ist das Gedicht, in dem er alles zusammengetragen hat, was er in dieser Hinsicht an Waffen besaß, ein Epos, in dem fast jede Zeile ein wilder Hohn, jeder Vers ein gellendes Auflachen, zerreißender Spott ist.





Nach einem Gemälde von R. Westall, gest. von Robinson.

Je mehr die Gesellschaft gegen seine Verworfenheit wütet, desto mehr kitzelt es ihn, den Verworfenen, den Satanischen zu spielen und sich mit den Lastern zu brüsten, seinem starken Sittlichkeitsgefühl einen scheinbar unsittlichen Ausdruck zu geben. Aber hier bleibt der Dichter nicht stehen.

Er dringt, wie alle die größten Künstler, zu den letzten Welträtseln vor und sucht, wie es die deutsche Poesie der letzten Zeit gethan hatte, die höchsten Probleme der Menschheit zu gestalten. Mit dem großen Individualisten Goethe ringt der englische Individualist um die Palme. Aber da zeigt sich das Untergeordnete seiner Natur, das Einseitige und Verengte des Romanticismus. „Die Kunst ist Subjekt und Objekt", hatte Goethe gesagt; bei Byron war sie nur noch Subjekt. Goethe hatte das Leiden zu überwinden gesucht; er war alles andere, nur kein deutscher Metaphysiker und Dogmatiker. Byron ist noch immer das Kind des Zeitalters der spekulativen Philosophie. Jener will das Objekt studieren und liebevoll giebt er sich ihm hin, um die Natur erst einmal kennen und erkennen zu lernen, dieser stellt sich ihm als selbstherrliches Ich schroff entgegen, kritisiert es und verwirft es. Um dieselbe Zeit ungefähr, als Schopenhauer die pessimistische Weltanschauung philosophisch begründete, gab ihr Byron in seinen dramatischen Schöpfungen „Cain" und „Manfred" dichterische Gestaltung. Sein Individualismus kennt der nackten Thatsache des Todes gegenüber keine Zufluchtsstätte. Es fehlt ihm alle Beziehung zur Außenwelt. Das Ich empfindet aufs bitterste die herrschenden Zustände. Aber es ist zu schwach, diese, wenn auch nur ideell, zu überwinden und zu beseitigen. Der Idealismus bekennt sich bankerott. Er besitzt keine Hoffnungen mehr und die Träume vom Glück sind ihm entschwunden. Nur einen Wunsch giebt es noch: den des Todes, der Zerstörung und Vernichtung. Der starre Byron'sche Subjektivismus führt auch künstlerisch zur Zerstörung der objektiven Welt. Wie die deutsche Romantik, so verliert auch die englische die Fähigkeit der dramatischen und epischen Gestaltung. Alle Menschen, die Byron schafft, haben ein eigentliches Leben nicht, sondern sind nur Schatten, welche seine Gefühle und Gedanken werfen, und es ist nur eine ganz äußerliche Verkleidung, wenn seine Dichtungen in epischem oder dramatischem Gewande auftreten. Bei ihm ist alles nur ein einziger lyrischer



Lord Byron.
Nach einer Büste von Bartolini gestochen von Raff. Morghen.

Monolog, eine große feurige Parlamentsrede von großartiger Formvollendung, meisterlicher Komposition und durchhaucht von einer glühenden Leidenschaft. Seine deklamatorisch-rhetorische Poesie steht der Schiller'schen am nächsten, und wie diese geht auch sie mehr von der Idee als von der künstlerischen Erscheinung aus.



William Shelley.

Einen Zug der Abstraktion teilt sie mit der ihr nah verwandten, doch noch vergeistigteren Poesie Percy Bysshe Shelley's (4. August 1792 bis zum 8. Juli 1822), welche in gleicher Weise ganz in der Gestaltung des Innenlebens aufgeht, während die Außenwelt sich in Duft und Nebel auflöste. Wie die Byron'sche Dichtung, so steht auch die Shelley'sche um ihres tiefen philosophischen Wesens willen der deutschen Klassik am nächsten. Doch erinnert die Shelley'sche noch mehr an sie, zuerst durch ihren schwärmerisch-sehnsüchtigen Idealismus, der keineswegs bei dem Skepticismus und in der Verneinung stehen bleibt, sondern zu positiven Zielen zu gelangen sucht und ein versöhnendes Element in sich trägt. Shelley ist eine tiefgläubige, religiöse

Natur, die mit heißer Inbrunst an ihren Erkenntnissen hängt. **Von allen Dichtern dieser Zeit ist er der entschlossenste und radikalste in religiöser, in moralischer wie in politischer Hinsicht; ein Vorkämpfer des Atheismus, der ernsteste Bekämpfer des Staates, der Ehe, der bestehenden Einrichtungen, der herrschenden Anschauungen. Er ist mit sich selber vollkommen im Reinen, und seine Weltanschauung eine durch und durch harmonische.** Die Wirklichkeit steht in allzu schroffem Gegensatz zu der Shelley'schen Idealwelt, und auch dieser Dichter zieht sich von ihr zurück und lebt in der Zukunft. Er betrachtet die Zustände aus den Ätherhöhen seiner Philosophie. Um alles dessentwillen steigt er nicht wie Byron in die eigentlichen Tageskämpfe hinab. Er besitzt nicht dessen satirischen Geist, Angriffslust und wilden Zorn. So manches bei Byron interessiert uns schon nicht mehr, weil uns die Verhältnisse nicht mehr lebendig gegenwärtig sind. Auch das Widerspruchsvolle, Zerrissene, das Leidenschaftlich-Temperamentvolle dieser Poesie fehlt ihm. Während diese wie eine wilde rote zerstörende Feuerflamme dahinlodert, leuchtet die seine in einem ruhigen und milden, verklärenden Glanze. Shelley steht neben Byron wie der milde, freundliche Melanchthon neben dem Berserker Luther. Charakteristisch in dieser Zeit ist, daß die hellenisierende Kunst vor allem als die Trägerin der antichristlichen Weltanschauungen, des religiösen, politischen und auch des moralischen Liberalismus auftritt. Sie stellt dem Nazarenismus das Gebot der Weltfreude, des Rechtes der Sinnlichkeit und der Schönheit entgegen. Auch der Shelley'sche Radikalismus nahm, als er sich in künstlerische Gestaltung umsetzte, reiche Elemente des hellenischen Klassicismus in sich auf, so wie er in Deutschland sich ausgebildet hatte. Reichere als irgend ein anderer unter den englischen Poeten. Denn seiner ganzen Natur nach konnte der deutsche Hellenismus jenseits des Kanals zu keiner rechten Entfaltung kommen. Seit langem war hier das nationale Bewußtsein ein viel gefestigteres und kräftigeres. Der nationale Individualismus verhielt sich dem Fremden gegenüber schroffer ablehnend, und der Engländer ließ sich nicht so leicht von kosmopolitischen Anschauungen hinreißen wie der Deutsche. Er haftete besser an der Erde und dachte mehr an das Praktische und Nützliche, als daß er den mit dem Hellenismus so eng verknüpften, weltüberfliegenden Idealismus des germanischen Brudervolkes vollkommen teilen konnte. Er stand auch seinem Shelley noch viel verständnisloser als seinem Byron gegenüber. Die realistische Romantik begriff er besser als die idealisch-klassicistische Romantik.

Um diese Häupter der litterarischen Bewegung scharten sich zahlreiche Talente: John Wilson (1785—1854), ein Kunstverwandter von Wordsworth, Leigh-Hunt (1784—1859), der Moore nahesteht, Charles Wolfe (1791—1821), Barry Cornwall (1790—1874), Felicia Hemans (1793—1835), die melodiöse Sängerin christlich-religiösen Gemütslebens, Thomas Haynes Bayley (1797—1839), und der ausgezeichnetste unter

been suspended; & such a concession would prevent all future contention on the subject. People only desire with great eagerness that which is forbidden or withheld. — Besides that you would shew yourself above taking offence at any thing she has written, which of course & you are.

It would give me great pleasure to hear from you, & to receive news of more cantos of Don Juan, or something else. You have starved us lately. — Mrs S. unites with me in best regards, & I remain, My dear Lord Byron

Your very sincere &c

Percy B Shelley

Pisa. Sept. 17. 1826.

Faksimile eines Briefes von Shelley.

diesen, der allzu früh verstorbene John Keats (1796—1820), welcher sich mit Shelley auf einem und demselben Boden befindet und am meisten an unseren Hölderlin erinnert. Das eigentliche Bühnendrama dieser Zeit steht schon auf keiner besonderen litterarischen Höhe mehr. Es muß genügen, wenn wir von den Theaterpoeten den geschickten Tragiker James Knowles (1784—1862) mit Namen nennen.

In Nord-Amerika war inzwischen eine jüngere Schwester der englischen Poesie herangewachsen, die um diese Zeit aus den Kinderschuhen heraustrat. In den Tagen der Kolonialzeit, als es galt, die ersten Kulturarbeiten zu verrichten und für die einfachsten Lebensbedürfnisse zu sorgen, als die Axt des Pioniers noch die neue Welt regierte, mit einem Schlage gegen den Baum des Urwaldes, mit dem anderen gegen den heranstürmenden Indianer ausholte, — damals war natürlich für den Dichter und Denker noch kein Raum übrig. Auch hielten sich die gewaltigsten und kühnsten unter diesen Kolonisten, die finsteren Puritaner, die um ihres Glaubens willen von 1620—1640 scharenweis nach Neu-England auswanderten, und dann die milderen Quäker in Pennsylvanien für genügend mit Litteratur versorgt, wenn eine Bibel auf dem Tisch des Hauses lag. Von den Tagen der Anne Bradstreet, einer Zeitgenossin Miltons, bis in die Anfänge unseres Jahrhunderts hinein giebt es nur eine Poesie des untersten tendenziös-didaktischen Dilettantismus, der allerhand patriotische, politische, satirische, moralische und christliche Gedanken und Stoffe in Reime und Verse brachte. Aus der Zeit der großen Befreiungskriege, in denen sich die Kolonien vom Mutterland losrissen und ein freies, unabhängiges Staatswesen gründeten, ragt die patriarchalische Gestalt Benjamin Franklins (1706—1799) hervor, der zum erstenmal in umfassender, schriftstellerischer Arbeit für die Volksbildung wirkte und in dem dumpfen Hause des puritanischen Orthodoxismus ein Fensterlein für die Luft der humanitären Aufklärung des 18. Jahrhunderts öffnete. Immerhin dauerte es noch einige Jahrzehnte, bis die ersten ausgereiften Poeten an die Öffentlichkeit traten, deren Kunst natürlich im engsten Zusammenhang mit der europäischen, im besonderen der englischen steht. Sie spielt sich nur zwischen anderen Kulissen ab. Das Jahr 1821 kann man als das Geburtsjahr der nordamerikanisch-englischen Dichtung ansehen: Coopers „Spion“, Irvings „Skizzenbuch“ und Bryants erste Gedichtsammlung erscheinen zu gleicher Zeit. Washington Irving (1783—1859) und James Fenimore Cooper (1789—1851) begründen die Erzählungs-, Novellen- und Romanlitteratur. Der gemütvoll-humoristische und liebenswürdige Irving hängt noch mit der älteren englischen Humoristenschule, mit Swift, mit Sterne und Goldsmith zusammen, und er besitzt von allen Dreien einige Züge, während Cooper, dessen Lederstrumpf-Geschichten bis in unsere Knabenwelt hineingedrungen, für die Geschichte seines Heimat-

landes die Aufgabe eines Walter Scott übernimmt. Der verständige und kluge William Cullen Bryant (1794—1878), der erste Verspoet Nord-Amerikas, ein Geistesverwandter von Wordsworth, durchflicht seine lebendigen Naturschilderungen mit Didaxis und Reflexion, wobei er mit Vorliebe Todes- und Unsterblichkeitsgedanken nachgeht. Etwas später, später natürlich als in Deutschland und England, geht auch über die nordamerikanische Geschäftswelt das purpurne Licht der Hoch-Romantik auf, wie sie vorzugsweise bis dahin nur auf deutschem Boden sich ausgebildet hatte: die des genialen Ästheticismus und des dämonischen Psychologismus. Nathaniel Hawthorne (1804—1864) schreibt Romane und Erzählungen, welche an die E. T. Hoffmanns erinnern und voll von Gespensterspuk und geheimnisvoll gruseligem Wesen in die raffinierte Schilderung abnormen Seelenlebens hinabsteigen und das Grausige mit dem Humoristischen und Sarkastischen mischen. Dabei schreibt er einen ruhigen, klaren Stil, der auf einen kalten und überlegenen Verstand hinweist. Letzteres ist noch mehr der Fall bei dem in Elend verkommenen Edgar Allan Poe (1809—1849), dessen wenige Novellen und Gedichte, dessen ganze Erscheinung überhaupt zu den merkwürdigsten und fesselndsten Problemen der Ästhetik und der neueren Litteraturgeschichte gehören. Auf seine Stellung innerhalb der Entwickelungsbewegung und auf seinen Einfluß komme ich noch später zurück. Eine aus eiskaltem, überlegendem Mathematikerverstande hervorbrechende romantisch-phantastische Poesie erreicht doch die feinsten und seltsamsten Wirkungen einer Dichtung „des Unbewußten". Die ganz und gar vergeistigte Stimmungs-Lyrik trägt einen visionären überirdischen Charakter, und aus geheimnisvollen Tönen und Klängen webt sich eine klagende Melodie von Lebensschmerz, Todessehnsucht und pantheistischer Naturbeseelung zusammen. Der Novellist aber steht kühl beobachtend wie ein Psychiater vor den Nachtseiten des menschlichen Seelenlebens, ein Poet der Erkenntnis des noch Unerforschten, der Vertreter jener Romantik des neuen Wissens, mag diese nun mit Scott in die geschichtliche Vergangenheit zurückgehen oder mit Rückert, Southey, Moore, Byron nach dem Orient auswandern oder wie die Brentano, Kleist, Hoffmann, Coleridge das Psychologisch-Pathologische entdecken, lüstern nach neuen ästhetischen Empfindungen und Sensationen. —





Nach einem Gemälde v. Mad. de Mirbe (Lizinka), gest. von J. M. Fontaine.

Von allen germanischen Völkern erschlossen sich die **Niederländer** am spätesten dem Geist der neuen Poesie. Von der großen Macht, welche Holland in den Tagen Hoofts und Vondels besessen hatte, blieb im 18. Jahrhundert nicht mehr viel übrig. Die Herrschaft zur See ging an die



Edgar A. Poe.

Engländer über, und zugleich mit dem Niedergang von Handel und Industrie verfiel auch die politische Bedeutung des kleinen Staates. Der Einfluß des französischen Klassicismus, Corneille-Boileau'schen Gepräges, den Andries Pels zur Herrschaft gebracht hatte, blieb der beherrschende, auch als die Litteratur dieses Volkes selbst von England her wesentlich bestimmt wurde. In Holland aber verspürte man ihn noch stärker als in Belgien. Die große Geistesbewegung des Aufklärungsjahrhunderts läßt sich natürlich auch in

allen Stadien in der niederländischen Litteratur verfolgen. Die Arbeit Addisons und der englischen Moralphilosophen übernahm hier **Justus van Effen** (1684—1735), während **Elisabeth Bekker Wolff** (1738 bis 1804) und **Agatha Decken** (gest. 1804) die ersten einheimischen Originalromane schufen, indem sie die bürgerliche Familienprosa Richardsons zum Vorbild erwählten. Auch die deutsche Dichtung konnte unmöglich spurlos vorübergehen, weder die Dichtung der Klopstock-, noch die der Wertherperiode: bei **Bellamy**, **Rhijnvis Feith** (1753—1824) und dem gemütlichen Haus- und Stubenpoeten **Hendrik Tollens** (1780—1856) erscheint sie in ziemlich philiströser Versimpelung. Aber der „große Dichter" der Niederländer, der an der Pforte der neueren Litteratur steht, **Bilderdijk** (1756—1831) und sein Schüler **Isaak da Costa** (1798—1860) schwören noch immer auf Delille und ähnliche Meister und scharen sich mit ihren Trabanten als die letzten Ritter um die Fahne des Nachklassicismus, welche in dieser Zeit auf den verfallenden Mauern der französischen Litteratur zerrissen weht. Was ich früher über den Prosaismus der niederländischen Dichtung gesagt habe, macht erklärlich, daß fürs erste weder der deutsch-hellenische Klassicismus, noch die deutsche Romantik verstanden wurden. Erst die derber stoffliche Romantik der Engländer fand Eingang und Anklang. Auf dem großen Siegeszuge, den Walter Scott und Byron durch alle europäischen Länder hielten, liefen ihnen auch in Holland begeisterte Jünger zu. Und ihr Führer war **Jacob van Lennep** (1802—1868), der sich vor allem durch seine Geschichtsromane im Stil des großen Schotten die Herzen seines Volkes gewann. **Nicolas Beets** und andere traten in seine Fußstapfen. Erst von Scott und Byron fand man sich dann auch zu den Deutschen hin, und eine Schule von Litterar-



Jens Baggesen.

historikern und Kritikern erstand in neuerer Zeit, welche einem tieferen und echteren ästhetischen Empfinden Bahn brach.

Ganz anders und besser war es um die Dichtung der nordgermanischen Völker bestellt. Die Entwickelung läuft hier ungefähr parallel neben der der deutschen Poesie einher, und diese letztere hat sofort und unmittelbar bei den nahverwandten Stämmen die gleichen Empfindungen und Stimmungen entzündet, die gleichen Bestrebungen wachgerufen. Der deutsche Einfluß ist ein ganz bezwingender und ein so starker, daß die Führer der dänischen Romantik, ein Steffens, ein Oehlenschlaeger, da sie in beiden Sprachen schrieben, dieser sowohl wie jener Litteratur zugezählt werden können. Charakteristisch aber ist, daß die eigentlich hellenisch-klassicistischen Bestrebungen, ebensowenig wie bei den Engländern, so auch bei den Dänen und Schweden rechten festen Fuß nicht faßten. Auch Goethe und Schiller wirkten mehr durch ihr echtes germanisches Wesen als durch das äußerliche Griechentum, dem sie sich hingegeben hatten. Der elegante, witzige Jens Baggesen (1764—1826) steht noch mehr mit der älteren Schule in Berührung, mit den Anakreontikern, mit Wieland; gleich nach ihm folgt Hendrik Steffens (geb. 1773), der Schüler Schellings, der begeisterte Apostel der Naturphilosophie und der kritische Bahnbrecher der Romantik, die in Adam Gottlob Oehlenschlaeger (1779—1850) ihren angesehensten Dichter fand. Seine Stärke beruht in der episch-lyrischen Romanzenpoesie, und auch seine vom Lyrismus beherrschten Dramen machen mehr den Eindruck von dialogisierten Romanzen. Er steht auf dem Boden der nationalen Geschichtsromantik und erweckt die altnordische Götter- und Sagenwelt, sowie die Gestalten des nordgermanischen Mittelalters zu neuem sinnlichen Leben, ganz anders als das bisher der Fall gewesen war. Er machte sie seinem Volke wirklich vertraut und gab auch der Altertumswissenschaft neue Anregung, daß sie mit neuer Lust die alte Zeit auszu-



Adam Oehlenschlaeger.
Nach einer Zeichnung von Lund gestochen von Lizar.

graben begann. Nicolai Grundtvig (1783—1872), der Schleiermacher Dänemarks, der als Dichter jedoch mehr durch Gedanke und Inhalt als durch ästhetische Reize wirkt, B. S. Jugermann (1789—1862), der Poet des ätherischen Idealismus und des Mysticismus, und später einer aus dem großen Gefolge Scotts, sowie Johannes Carsten Haug (1790 bis 1871) wirkten an seiner Seite. Sten Blicher (1782—1848) und Christian Winther (1796—1876) schilderten dänisches Volksleben und die dänische Landschaft; jener die kargen Heiden und die Dünen Jütlands, ein Poet des Herben und Starken, dieser die Buchenwälder Seelands in den weichen Tönen und Linien einer echt dänischen Buchenwaldsstimmungspoesie. Einsam unter ihnen allen, vergebens nach Anerkennung ringend, steht der eigenartige Christian Bredahl (1784 bis 1860), der in Shakespearisierenden Formen dramatische Scenen schrieb, während Joh. Ludwig Heiberg (1791—1860), der Sohn von Peter Andreas Heiberg, der echteste romantische Phantasiepoet, durch seine heiteren, satirisch-ironischen Singspiele eine Zeit lang das Entzücken seiner Landsleute ausmachte, und Henrik Hertz (1798—1870) in eleganten, zierlichen Formen Lustspiele und bonbonsüße Schauspiele, wie „König René's Tochter" verfaßte. Das fröhlich-heitere, liebenswürdig-naive und vertraulich-familiäre Wesen des dänischen Stammes, gemischt mit einigen moralisch-pädagogischen Zügen kommt dann am besten in den Romanen Hans Christian Andersens (1805—1875) zum Ausdruck, künstlerisch vollendeter noch in seinen Märchen, die zu den verbreitetsten weltlitterarischen Erscheinungen unseres Jahrhunderts gehören.



Nach einem Stich.

In Schweden erhob zuerst Lorenzo Hammarsköld, wie Steffens ein Schüler Schellings, das Banner der Romantik, und seine Zeitschrift „Phosphoros" ward der Sammelplatz der durch ihn begeisterten litterarischen Jugend. Diese Schule der Phosphoristen, welche zu Peter D. Amadeus Atterbom (geb. 1790) als zu ihrem begabtesten Poeten emporsah, hielt sich eng an ihre deutschen Vorbilder und huldigte wie die Schlegel und Tieck einer vornehmlich ästhetisierenden, geistreichen Phantasiekunst.

Dem deutschen Klassicismus und seiner philosophischen Gedankendichtung standen näher Erik Stagnelius (1793—1823) und Erik Sjöberg

(Vitalis 1794—1828), beide grüblerisch angelegte Naturen, der letztere Dichter eines gläubig-frommen Christentums, während der erstere mystischen und pantheistischen Gedanken und Stimmungen Ausdruck gab. Der große Erfolg aber fiel der „gotischen Schule" zu, welche die Bestrebungen der nationalen Romantik zu den ihrigen machte, die einheimische Volkspoesie aus der Vergessenheit wachrief und die Welt der Vergangenheit aus ihrem Grabe heraufbeschwor. Erik Gustav Geijer (1783—1847) brach dem größeren Esaias Tegnér (13. November 1782 bis 2. November 1846) Bahn, der durch seine glänzende, rhetorisch-deklamatorische, bilderreiche Phantasiesprache nicht nur das schwedische Volk, sondern die ganze Leserwelt Europas zur Begeisterung hinriß und zu verhüllen wußte, was seiner Kunst an echter Wahrheit, an Kraft und Mark abgeht. Seine von weichem und süßem romantischen Duft umflossene altgermanische Reckenwelt, wie er sie in der vielbewunderten „Frithjofssage" darstellte, findet auch heute noch gläubige Gemüter, mögen auch die Farben des Gemäldes unter den Einwirkungen der rauhen Witterung des Realismus schon stark verblaßt sein. Der Dramatiker Bernhard von Beskow (1796—1868) und der Schwärmer für die Schönheiten des Südens, der Lyriker Karl August Nicander (1799—1839), gehören noch in diese Richtung hinein. Die eigenartigste und merkwürdigste Gestalt unter den schwedischen Romantikern, Karl J. L. Almquist (geb. 1793; mußte 1851 wegen Wechselfälschung und eines Giftmordversuchs schwer verdächtig nach Amerika fliehen, gest. 1866 in Bremen) gehört wieder in die Reihe der Sataniker, Mysticisten, dämonischen Psychologisten, der reinen Ästheticisten und Phantasiepoeten, die uns in Deutschland, wie in England und Amerika schon überall begegnet sind. Ein rechtes Verständnis konnte auch er nicht finden, besonders nicht bei dem tendenziösen Realismus, der den eigentlichen Geist des Jahrhunderts zunächst zum Ausdruck brachte. Als man der glänzenden Rhetorik Tegnérs und der weichlichen Zerflossenheit seiner Nachahmer überdrüssig ward, als man wieder Sehnsucht nach dem Einfachen, Herzlichen und Schlicht-Volkstümlichen verspürte, erhob man den schwedisch-finnischen Dichter Johann Ludwig Runeberg (1804—1877) auf den Schild, dessen idyllischen Schilderungen und poetischen Erzählungen zum Teil an die Weise der altfinnischen und altserbischen Volksgesänge erinnern und einen etwas nüchterneren und hausbackeneren Realismus in sich einschließen.





Die romanischen Litteraturen in der Zeit des Nachklassicismus und der Romantik.

Die Verfallzeit der klassicistischen Poesie in Frankreich und der wachsende Einfluß der germanischen Elemente. Die französische Litteratur in den Tagen der Revolution und des ersten Kaiserreiches. Die Brüder Chenier. Napoleons Stellung zur Litteratur. Madame Staël als Bahnbrecherin des deutschen Geistes. Die übergangsdichtung: Chateaubriand. Die Restaurationsperiode und die Kämpfe zwischen Legitimen und Liberalen. Courier. Béranger. Lamartine. Der Zusammensturz des Klassicismus und der Sieg der Romantik. Die französische Dichtung unter der Herrschaft des germanischen Geistes. Victor Hugo und der romanisierte germanische Naturalismus. Alfred de Musset. Gautier. Die geringeren Talente der romantischen Schule. Dumas père. Die italienische Dichtung und ihr nachklassicistischer Charakter. Der klassicistische Geist der italienischen Romantik. Die Vorherrschaft des Inhaltlich-Tendenziösen und der Mangel an eigentlich ästhetischem Empfinden. Die Ausgänge des alten Klassicismus. Alfieri, Monti, Ugo Foscolo. Wachsender Einfluß der germanischen Elemente und die romantische Schule in Italien. Die Kämpfe zwischen den Alten und Jungen. Alessandro Manzoni und seine Schule. Leopardi. Giusti. Die spanische Dichtung. Fortleben der Tendenzen der Schule von Salamanca. Der Nachklassicismus: Quintana u. s. w. Die übergangsdichtung: Lista, de la Rosa. Die Romantiker: Espronceda. Zorrilla. Die portugiesische Dichtung. Die brasilianische Dichtung.



In einem langandauernden Todeskampf starb in Frankreich allmählich die Litteratur des alten Klassicismus ab, welche wie keine andere den nationalen Geist verkörpert hatte. Schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts begannen die Anzeichen des Zersetzungsprozesses deutlich hervorzutreten, und die immer stärker eindringenden germanischen Elemente ihren Charakter eigenartig umzuformen. Aber selbst das erste Viertel des neuen Jahrhunderts ging noch vorüber, bevor sich ein entschiedener Widerspruch gegen das Alte und Überlieferte erhob. Mochte ein Chateaubriand auch innerlich mit dem Regelzwang Boileau's gebrochen haben, so hielt er doch äußerlich an den großen Autoritäten der Vergangenheit noch fest, und die kleineren Geister trotteten noch ganz blind in den ausgefahrenen Geleisen und schwuren auf Voltaire, Delille und die drei Einheiten. Aber in stets breiteren Wellen strömten die Fluten der englischen und namentlich der deutschen Bildung in das

fast ausgetrocknete Strombett der französischen Litteratur; wohl gelangte hier verhältnismäßig spät die Romantik zum Durchbruch und Sieg, doch es blieb dem Franzosen nichts anderes übrig: Wollte er an der fortschreitenden Kulturarbeit noch weiterhin Anteil haben, so mußte er in die Schule des Auslandes gehen, deren neue Ideen erwerben und nach dem jetzt höher entwickelten germanischen Geist sich umformen. Die romanischen Litteraturen nehmen jetzt ebenso ein germanisches Gepräge an, wie die germanischen in den früheren Zeiten vorwiegend einen romanischen Charakter zur Schau getragen hatten. Und all die großen Krieges- und Ruhmesthaten der Revolutionszeit und des Kaiserreiches hinderten nicht, daß zugleich die deutschen Ideen über den Rhein drangen und die Bildung der Besiegten die der Sieger unterwarf, ähnlich wie einst das unterlegene Griechenland das herrschende Rom sich geistig unterthänig gemacht hatte.



Marie Joseph de Chenier.
Nach einem Gemälde von Bréa und Stich von H. Lips.

Freilich, ohne jene Ereignisse wäre wohl auch in Frankreich rascher die Romantik zur Entfaltung gelangt. Durch Rousseau, Bernardin de St. Pierre und ähnliche Geister war der Boden dazu bereits vorbereitet. Aber in diesen stürmischen, von Waffenlärm und Kriegsgeschrei wiederhallenden Jahren, in diesen unruhigen Zeitläuften war doch alles so sehr von den nächsten Lebensinteressen in Anspruch genommen, daß von einer eigentlichen Kunstpflege und Kunstentwickelung nicht die Rede sein konnte. Nur die Poesie, die sich in den Dienst der Politik und der Kriegsbegeisterung stellte, rein durch ihre Gesinnungen und Tendenzen wirken wollte und das, was die Redner auf den Tribünen, die Zeitungen in Leitartikeln verkündeten, in

tönende Reime und Verse brachte, — nur diese Poesie fand einen Nährboden. Aber für diese Kunst giebt es auch kaum eine Form, kaum eine Gestaltung oder einen Stil. Sie besitzt viel zu wenig künstlerischen Trieb und ist so ohne allen Individualismus, daß ihr jeder Gedanke an eine künstlerische Erneuerung fern bleiben muß. So bleibt denn die französische Litteratur in der Revolutionszeit und in den Tagen Napoleons dort stehen, wo wir sie fortwährend in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gefunden haben. Der große Aufschwung, den die Beredsamkeit durch Mirabeau, Danton, Robespierre, St. Just in den wilden Kämpfen zwischen Königtum, Aristokratie und Bürgerstand nahm, konnte nur die alte Vorliebe für die Deklamation steigern. Marie Joseph de Chenier (1764—1811) steht unter den Dichtern der Revolution und des glühenden Republikanismus voran, ein Überzeugter, der auch nach dem Sturz der Demokratie die alte Fahne nicht verließ. In seinen Dramen Voltaire'schen Stils donnert er mit kräftigen Lungen gegen die Tyrannen. Aber sein Bruder, André Chenier (1762—1794), endete auf dem Blutgerüst. Dessen frische und natürliche Lyrik und die an Theokrit sich anlehnenden Idyllen sind aus dem Geiste des neuen hellenischen Klassicismus heraus empfunden, der den Klassicismus römischen Geschmacks verdrängte. Und die spätere Romantik hat ihn darum als einen ihrer ersten bahnbrechenden Apostel gepriesen, wie ja auch die deutsche Romantik mit einer Wurzel im Hellenismus festlag. Rouget de Lisle (1770—1836) dichtete die „Marseillaise", die bis jetzt noch als Sturmgesang jede Revolution begleitet hat, das Schlachtlied aller Unterdrückten und Aufständigen.

Diese Dichtung brauchte nur einige andere Schlagwörter einzusetzen, statt „Freiheit", „Gleichheit", „Brüderlichkeit" — „Napoleon" zu sagen, „Ruhm", „Sieg" und ähnliches, und die neue Kunst des ersten Kaiserreiches stand fix und fertig da. Antoine Arnault (1766—1834) wechselte in dieser einfachen Weise das Thema und feierte, nachdem die Freiheit eingesargt war, den Imperator von der Bühne herab, während ihm Pierre Lebrun (1785—1873) in klassischen Oden Weihrauch streute. Napoleon selber wußte die Bedeutung der Litteratur für den Staat wohl zu würdigen und hätte gern wie Augustus und wie Ludwig XIV. eine Hof- und Staatslitteratur um sich ringsherum erblühen sehen. Freilich nur eine Litteratur, die er wie seine Garde kommandieren konnte. Man kann es leicht begreifen, daß er in Corneille, dem Propheten der Staatsallmacht, sein dichterisches Ideal erblickte und, soweit es in seiner Macht lag, die altklassicistische Poesie der Autoritäten, der Gesetze und Regel zu stützen und zu erhalten suchte. Die Sonne seiner maecenatischen Gunst ließ er vor allem über Talma glänzen, damals den ersten Schauspieler des Théâtre français, der wie kein anderer mit königlicher Würde die Helden Corneille's zu repräsentieren und zu deklamieren verstand. Bei Napoleon war alles aus einem Gusse. Auch in diesen seinen ästhetischen Bekenntnissen kommt das Innerste seines Wesens

deutlich zum Ausdruck. Der echteste romanische Rassencharakter fühlt instinktiv, wo die echteste romanische Rassenpoesie zu Hause war. Er ist der letzte große Vertreter des romanischen Macht- und Herrschaftsindividualismus,



Talma.

den die italienische Renaissance verkündet und der in dem Staats- und Fürstenabsolutismus des 17. Jahrhunderts sein Ideal erreicht hatte. Noch einmal erhebt sich der Romanismus in seiner ganzen Gewalt und streckt die Hand nach der Weltkrone aus. Aber es ist ein Toter, ein Gerichteter, der sich da erhebt. Der Sturz Napoleons bedeutet die endgiltige Über-

windung der Jahrhunderte alten Herrschaft des romanischen Geistes und der romanischen Kultur. Sterbend sinkt diese zu Füßen des Germanismus nieder.

Es gab damals ein Imponderabile, mit dem der siegreiche Cäsar nicht wußte fertig zu werden und das er instinktiv als seinen bittersten Gegner hassen mußte. Das war die deutsche Ideologie. Das war dieser neue Geist des 18. Jahrhunderts, dem er, der nachgeborene Sproß des 17. Jahrhunderts, nicht mehr gewachsen war. Er sollte es hinreichend spüren und erfahren, daß die deutschen Humanitätsgedanken jetzt im Laufe der Entwickelung zu einer höchst wirklichen Macht herangewachsen und der Menschheit in Fleisch und Blut übergegangen waren. Daß sie Fürsten und Reiche zerschmettern konnten, wie einst die Ideen des Christentums und des Mohammedanismus Staaten und Throne in den Staub gestürzt hatten. Jetzt gab es nur noch eine Entwickelung über sie hinaus. Neues, Höheres kann nur noch einer sagen, der aufbaut auf dieser durch die Natur festgelegten Grundlage und mit dem Humanitätsbewußtsein als mit einer sehr wirklichen Kriegsmacht rechnet, die niemand verletzen darf, ungestraft und ohne daß er sich ins eigene Fleisch schneidet. Dem großen Romanen Napoleon stand ein größerer Germane gegenüber: Goethe. Dort die Vergangenheit, hier die Gegenwart und die Zukunft. Für eine Weltanschauung Napoleonischen Gepräges, vom Gepräge der italienischen Renaissance und des 17. Jahrhunderts ist von nun an kein Raum mehr. Das bedeutete nichts als Reaktion und Rückwärtsentwickelung. Nur wer sich mit Goethe abgefunden und ihn in sich aufgenommen hat, auf seinem Boden steht und von da aus weiterdringt, noch höhere Erkenntnis- und Gedankenwelten zu entdecken vermag, kann jetzt noch als Prophet eines Neuen gelten und der Entwickelung den Stempel seines Genius aufdrücken.

Eine Schriftstellerin seiner Zeit war es, welche Napoleon, wie wenige sonst nur, mit einem ganz instinktiven Haß verfolgte. Aus dem so ganz sicheren Gefühl des höchsten Gegensatzes heraus. Unnational, unpatriotisch hat er ihr Wirken genannt, denn seine feinen Ohren hörten aus ihren Worten das Totengeläute seiner Welt heraus. **Anne Louise Germaine Baronin von Staël-Holstein** (1766—1817) war die Tochter Neckers, des bekannten Finanzministers Frankreichs, der die Stürme der Revolution beschwichtigen sollte. In ihren Adern floß deutsches Blut, und sie hatte in ihrer Jugend die Einwirkungen der Rousseau-Kultur erfahren. Gegen Ende des Jahres 1803 begab sie sich nach Weimar und von da nach Berlin und trat in nahe Beziehungen zu den Geistesführern der deutschen Litteratur, namentlich zu August W. von Schlegel. Sie wurde so zur eifrigsten und geistreichsten Vorkämpferin der neuen, deutschen Ideen, deren eigentlichen Charakter sie tief und in verschiedenen Punkten richtig erfaßte. Ihr Buch über Deutschland lehrte den Franzosen zum erstenmal eingehender die Geisteswelt, die neben

ihm emporgestiegen war, kennen und begreifen. Dem Konventionalismus und dem Mechanismus der alten Litteratur gegenüber verwies sie auf den individualistischen und subjektiven Geist der neuen Kultur. Von dem Äußerlich-



Necker de Staël Holstein

Ceremoniellen verwies sie auf das Innerliche und Echt-Gemütsvolle der deutschen Bildung. An ihrer Jugendlichkeit konnte sich die französische Seele wieder erfrischen. Neues Blut sollte in die Adern hineinströmen. Die Romane der Frau von Staël tragen den Charakter einer schwärmerischen Sehnsucht, welche an Rousseau und an den deutschen Hellenismus und Romanticismus erinnert. Die Lorbeerhaine Italiens locken auch diesen Geist, der so viel von der Revolution erhofft hatte, mit ihrem verführerischen Rauschen. Er rüttelt an den Formen der Ehe und will diese auf einer freieren und idealeren Grundlage aufbauen. Aber das rechte Geheimnis der deutschen Dichtung erfaßte Frau von Staël doch noch nicht. Sie bleibt im Banne der alten romanischen Kunst. Sie giebt eine Schriftstellerdichtung der geistreichen Betrachtungen und der schwärmerischen Beredsamkeit. Aber schon Goethe hob hervor, daß sie das nicht bieten könne, was der Deutsche eigentlich unter Poesie versteht.

Durch Benjamin Constant (1767—1830), den Freund der Staël, hielt zugleich die deutsche Philosophie ihren Einzug in Frankreich und übte später in den Tagen der Restauration einen noch beherrschenderen Einfluß aus, als Victor Cousin (1792—1867) sich eklekticistisch seine Anschauungen zusammenwob aus Kant, Fichte und Schelling, denen er später noch Hegel zugesellte. Auch François René, Vicomte de Chateaubriand (1768—1848), steht inmitten all der Welten, die damals aufeinanderstießen, und keiner gehört er rein und vollkommen an. Er gehört zu jenen ganz anschmiegsamen und nachgiebigen Naturen, welche die Gegensätze miteinander aussöhnen möchten und sich mit allen Parteien gut stehen. Nur sind es keine Thatmenschen, nur haben sie etwas Müdes und Abgespanntes an sich. Ihr tiefstes Bedürfnis geht nach der Ruhe und dem Frieden. Chateaubriand kommt wie die Staël aus der Welt des gefühlsseligen Rousseau'schen Idealismus, und Rousseau hat ihm eigentlich schon den Weg vorgezeigt, wenn er, der Aristokrat, der Legitimist, das Wort Religion, das jener mit so großer Bewunderung aussprach, wieder eins setzt mit Christentum. Dieses ist nicht betrügerisch, nicht fanatisch, wie Voltaire meinte, es ist auch nicht welt-, schönheits- und kunstfeindlich, wie es den Hellenisten erschien. Sein Wesen ist Milde, Humanität und Poesie. Und dennoch erscheint Chateaubriand wie ein gebrochener Mann, der zu schwärmen und zu träumen, aber sich nicht zu begeistern vermag. Tief innerlich füllt ihn auch sein christliches Ideal nicht mehr an, und er verspürt eine innere Leere und Langeweile. Die christliche Romantik ist doch nur ein krampfhafter, zuletzt unbefriedigender Versuch, aus der Unruhe des Zweifels herauszukommen; eine Station auf dem Wege zum Weltschmerz und zum Pessimismus. An dessen Anfang hatte der Goethe'sche Werther gestanden, und auch Chateaubriands Prosadichtung, sein Urwalds- und Indianerroman („Les Natchez"), bleibt im Werthertum ein für allemal stecken. Damit steht er aber an dem Punkte,

wo die Fäden der Entwickelung zusammenlaufen, wo Klassicismus und Romanticismus, Germanismus und Romanismus, Revolution und Restauration aneinanderstoßen.



Chateaubriand.
Nach einer Lithographie.

Nach dem Sturze Napoleons und nach der Rückkehr der Bourbonen wuchsen natürlich auch in Frankreich die christlich-romantischen Stimmungen für eine Zeitlang mächtig an. De Bonald (1762—1840) und Joseph de Maistre (1753—1821) predigten die Autorität und den Absolutismus, ein aristokratisch-legitimistisches Christentum, das Lammenais (1782—1854) mit einigen Tropfen eines demokratischen Socialismus durchtränkte. Die herrschenden Klassen suchten künstlich den echten alten Klassicismus aus den Tagen Ludwigs XIV. für die Litteratur zu erneuern, aber alle Kunst, welche in dieser Zeit noch dessen Überlieferungen aufrecht erhielt, besaß nur eine rasch vorübergehende Bedeutung und wurde bald vergessen. Der Kampf des Bürgertums gegen die Königs- und Adelsherrschaft brach wieder mit voller Heftigkeit aus, und die politischliberale Opposition gewann immer mehr an Boden, da die Bourbonen sich völlig unfähig zeigten, den Geist der neuen Zeit zu begreifen und der Entwickelung seit 1783 Rechnung zu tragen, vielmehr die Zustände vor der Revolution glaubten wiederherstellen zu können. Paul Louis Courier (1772—1825), der eleganteste Stilist, ein Schüler der Griechen und ein Geist wie jene Humanisten, die im 16. Jahrhundert durch ihren beißenden Witz die Scholastik stürzten, machte durch seine geistvoll-boshaften und pikant-lustigen, politischen Streitschriften die Regierung vor der Nation lächerlich. Und auch der volkstümlichste Dichter dieser Zeit, der vollblütigste Pariser, Jean Pierre de Béranger (1780—1857), kämpfte mit seinen leichtfaßlichen und sangbaren Liedern im Heerbann des Liberalismus. Er ist weder Klassicist noch Romantiker, sondern führt jene nationalste, naturalistische Gaminkunst des „esprit gaulois“ fort, die sich in den letzten Jahrhunderten nur als eine Unterströmung durch die französische Litteratur dahinzog. Die alten Heroen der Renaissance, da noch die Antike den einheimischen Geist nicht völlig unterworfen hatte, François Villon, Marot, Rabelais stehen als Ahnherren an der Wiege



Nach dem Leben gezeichnet und gestochen von Parmier.

seiner Poesie. Und die epikureisch-anakreontische Lyrik des 18. Jahrhunderts, wie sie von den Mitgliedern des Vereins „Caveau“ gepflegt wurde — auch der Dichter gehörte ihm an — findet durch Béranger ihre Fortsetzung. Er bringt die tanzfröhliche, heitere Chanson, das alte Liebes-, Trink- und Spottlied des Volkes, neu auf einen höchsten, künstlerischen Ausdruck. Zuerst besang er nur den Wein, die Liebe und die Freude, und erst in den Tagen der Restauration ward er zum politischen Sänger, der mit beißendem Witz und mit der lustigsten Satire die Bourbonen, den Adel und den Klerus verfolgte. Der kleinen Gegenwart stellte er die letzte große Vergangenheit entgegen, als die Heere Frankreichs' ihre Siegerwaffen durch fast ganz Europa hintrugen, und feierte die Herrlichkeit und den tragischen Untergang Napoleons. Den armseligen Königen und Fürsten der Restaurationszeit trat dieser als ein Riese entgegen, der durch seinen Schatten noch die Lebenden verdunkelte, und der ganze patriotische Ehrgeiz und die Ruhmbegierde des französischen Volkes begeisterten sich an Bérangers Liedern. Diese trugen die Napoleonlegende und die Napoleonvergötterung in alle Schichten hinein, und auch das Ausland, auch die deutsche Dichtung brachte dem ehemaligen Überwinder den Zoll ihrer Bewunderung entgegen.

Die Staël-Chateaubriand'sche Poesie des Vorromanticismus, des schwärmerischen Gefühlsidealismus und der Naturbegeisterung, der schwermütigen Träumereien und der Friedensfehnsucht, der Sehnsucht nach der Versöhnung vom Alten und vom Neuen kam noch einmal in der wohlklingenden und prunkvoll einherschreitenden Deklamationslyrik, sowie in den poetischen Erzählungen von Alfonse de Prat de Lamartine (1790—1869) zum Ausdruck. Von einem strengeren Christentum gelangt er mehr und mehr zu einem Religionsbekenntnis Rousseau'schen Gepräges, wie auch seine politischen Ansichten immer liberaler sich ausgestalteten und einem idealen Socialismus zustrebten. Das Element der Phantasie ist auch hier am stärksten ausgebildet und besitzt zum Teil etwas Überhitztes, während eine frostige Reflexion den Gegensatz dazu bildet.

Erst um die Mitte der zwanziger Jahre bricht die französische Litteratur entschieden und rücksichtslos mit den Überlieferungen des alten Klassicismus und stürzt die alten Formen und Regeln entschlossen und mit dem klaren Bewußtsein, daß sie von der Entwickelung überholt sind, über den Haufen. Ein junges Geschlecht stürmt auf die Bühne, unbeschwert von sentimentalen Jugenderinnerungen an die Tage der Voltaire, Diderot und Rousseau, entfremdeter ihrer Weltanschauung, ihren Gedanken und Vorstellungen.

Frankreich war seit langem, vor allem seit den Tagen Corneille's und Boileau's das Heimatsland einer im innersten Kerne nüchtern prosaischen Verstandes- und Schriftstellerpoesie gewesen, in der sich der nationale Geist typisch äußerte. Sinnlich-künstlerische Wirkungen erzielte sie mehr durch äußerliche Mittel, durch farbenbunte Dekorationen, glänzende Deklamationen

und das Geschick technischer Zurichtungen. Auch die bürgerliche Kampf- und Streitlitteratur des 18. Jahrhunderts hatte das Tendenziöse und



Lamartine.
Nach einer Lithographie von Maurin nach der Natur (Mai 1848).

Belehrende an erster Stelle hervorgekehrt, und erst diesem jungen Geschlecht ging die Ahnung von der elementaren und rein ästhetischen Anschauungswelt der neuen deutschen Dichtung auf. Das wundervolle Leben, das hier

pulsierte, das Eigenartige und Individuelle stach so gegen das Mechanisch-Starre, Zurechtgemachte und Räsonnierende der einheimischen Kunst ab, daß sich keine poetisch empfindende Natur dem feineren und höheren Reiz der germanischen Poesie entziehen konnte. An ihr begeisterte sich, von ihr lernte das junge, in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts groß gewordene Geschlecht, und Goethe, Byron, Walter Scott, E. T. A. Hoffmann verdrängen Voltaire und Rousseau. Lessings und Schlegels Geringschätzung der alten französischen Klassiker trug mit dazu bei, daß man von nun an mit ganz anderen Augen die Kunst der Vergangenheit ansah. Das Gesetz von den drei Einheiten wurde als alter Plunder beiseite geworfen und dem Eigenwillen des Dichters ein weiterer Spielraum gelassen. An die Stelle des Autoritätsprincipes trat jetzt auch in Frankreich die Geltung des Individualismus.

Gleich der deutschen und englischen Romantik zog die französische ihre Hauptnahrung aus der Einbildungskraft, welche, wie wir gesehen haben, in dieser Zeit überall in den Ländern von abendländischer Bildung eine großartige Steigerung erfahren hatte. Die deutsche Kultur, die einen so ausgeprägt künstlerischen Charakter trug, war hier bahnbrechend vorangegangen und hatte zuerst die Seelen wiederum für eine idealere und geistigere Betrachtungsweise günstig gestimmt und dem in der bürgerlichen Gesellschaft bis dahin vorwiegenden Sinn für das Nur-Materielle und Praktische eine höhere Richtung gegeben. Die Romantik bedeutete den entschiedensten Rückschlag gegen die Nützlichkeits- und Vernunftkultur des vorigen Jahrhunderts. Aber wenn sich der Geist von dem nüchternen Rationalismus und von der Aufklärung unbefriedigt fühlte, so fand er auch kein volles und tiefes Genüge, weder an den hellenistisch-heidnischen noch an den romantisch-christlichen Vorstellungen. Dem Glauben mißtraut er wie dem Wissen, der Autorität wie der Freiheit, der Revolution wie der Reaktion. Die Kulturperiode, welche etwa von den Jahren 1793 und 1830 eingeschlossen wird, sieht ein Menschengeschlecht, das an seiner Stirn den Stempel der Unentschiedenheit trägt und von einem Gegensatz zum anderen schwankt. Nur in einem bleibt es sich immer gleich: in der Unfreude an der Wirklichkeit. Wenn das Jahrhundert der Renaissance aus dem Munde Huttens bekannte, daß es eine Lust sei zu leben, so bekennt diese Zeit aus dem Munde der Schopenhauer, der Byron, der Musset und der Leopardi, daß das Dasein nichts als Qual ist. Deshalb dort wilder Thatendrang und hier müder Quietismus. Auf den Flügeln der Sehnsucht und des Traumes flieht man von der Wirklichkeit hinweg: und solches Verlangen nach Neuem und Fremdem macht es erklärlich, daß die Phantasie in dem Geistesleben dieser Zeit eine so große Rolle spielt. Sie ist eine daseinserhaltende Kraft, welche einen großen und allgemeinen Auflösungsprozeß noch verhindert und dem mächtig um sich greifenden Pessimismus, dem

Weltschmerz und der Verzweiflung ein letztes Halt zuruft. Das innige Gefühlsleben der deutschen Poesie wurde von der Kunst des Auslandes, vor allem der romanischen Völker viel weniger verstanden; es fehlt hier zuletzt die großartige geistige Vertiefung, das echte humanitäre Empfinden, der Idealismus und die Innerlichkeit der damaligen deutschen Bildung. Wenn sich schon in der deutschen Romantik das Gefühlsleben verengt und geschwächt zeigt, so ist das in weit höherem Maße in den Schöpfungen der französischen Romantik zu verspüren. Diese Phantasiekunst besitzt eben nicht viele feinere seelische Reize. Sie muß daher die innerliche Kälte, welche sie nicht los werden kann, durch viel äußeren Prunk, durch neue fremdartige und ungewohnte Vorstellungen, durch Farben- und Lichteffekte, Witz und Geist zu verdecken, zu berauschen und zu blenden suchen. Doch ist es kaum zu beklagen, daß auch der hellenistische Formalismus des deutschen Klassicismus keinen Anklang fand. Er stieß fast überall auf verschlossene Thore, und das beweist mit am besten, wie sehr auch die deutsche Poesie einen Irrweg eingeschlagen hatte und sich mit der Entwickelung in Widerspruch gesetzt hatte, als sie noch einmal die Antike erneuern wollte. Die französische Romantik aber, welche gerade gegen die letzten Überreste des alten einheimischen Klassicismus zu Felde zog und diesen als den eigentlich zu vernichtenden Gegner betrachtete, konnte natürlich am wenigsten Neigung für die so naheverwandten hellenisierenden Bestrebungen der Deutschen verspüren.

Die Jugend, welche die Erneuerung der Litteratur verkündigte, scharte sich um die 1824 begründete Zeitschrift „Le Globe" und verehrte ihr Oberhaupt in dem zu Besançon geborenen Victor Hugo (1802—1885). Sie betritt um einige Zeit später als das Geschlecht der deutschen Romantiker den Schauplatz der Geschichte, ungefähr gleichaltrig mit den Vorkämpfern des jungen Deutschland. Und schon ist die christlich-religiöse Sehnsuchtsstimmung überwunden und hat wieder pantheistischen und atheistisch-materialistischen Bekenntnissen oder der Skepsis Platz gemacht, wie auch der sentimentale Royalismus eines Chateaubriand zurückwich vor liberal-demokratischen Anschauungen. Umgekehrt wie die Schlegel und Southey beginnt Victor Hugo mit schwärmerischen Oden zur Verherrlichung von Thron und Altar und lenkt dann bald in das Fahrwasser der bürgerlichen Oppositionspolitik ein. Seine Dichtung stellt eine charakteristische Übergangsform der sich germanisierenden französischen Poesie dar; sie sucht die Eigenart und das Wesen der englischen und deutschen Kunst dem romanischen Geist anzupassen; aber dabei kommt vorläufig noch viel Groteskes heraus, eben das Groteske, das die französischen Romantiker, aus der Not eine Tugend machend, als das Wahrhafte und Genial-Poetische priesen. Ganz richtig erkannte Victor Hugo den germanischen Naturalismus als die Quelle der eigenartigen Reize der englischen und deutschen Dichtung. Er bekämpft

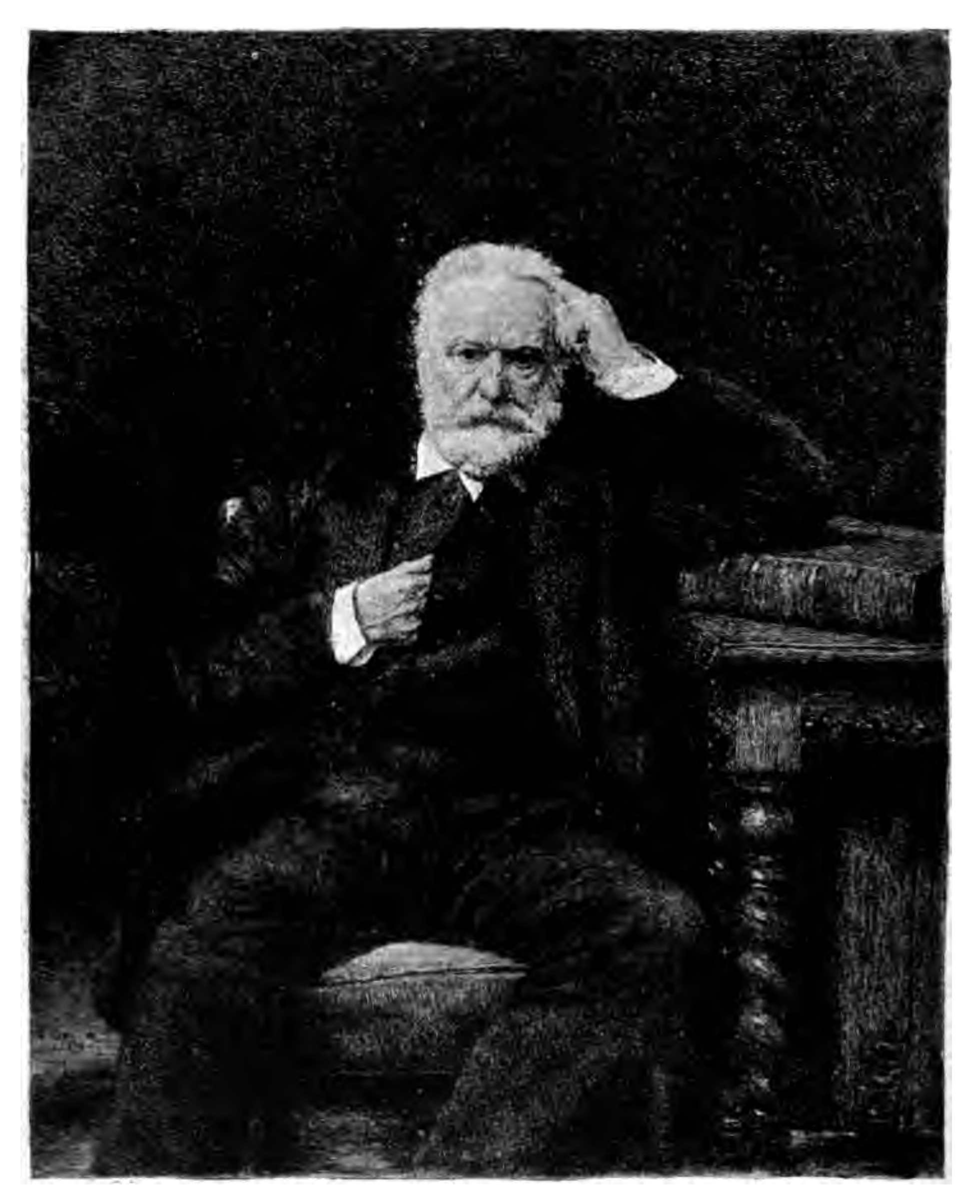
daher die scharfen Trennungen, welche die klassicistische Ästhetik predigte, und will die Vereinigung des Tragischen und Komischen, des Hohen und des Niedrigen, des Schönen und des Häßlichen, von Poesie und Prosa.



Nach einer Lithographie von Maurin.

Jetzt soll auch auf der französischen Bühne der tragische Held wie Hamlet fragen dürfen, wie viel Uhr es ist, und die Schranken der steifen Würde und Etikette durchbrechen, mitten hinein in das Pathos und die Verzweiflung das Lachen stürmen. Die Verssprache soll nicht länger in einem künstlichen Gegensatz zu der Sprache der Wirklichkeit stehen, nicht mit schleppenden Umschreibungen sich abquälen, nichts aufputzen und aufbauschen, nichts künstlich zurechtmachen, sondern die Sprache der Natur und der Unmittelbarkeit reden, näher an die Prosarede herankommen. In alledem erkennt man die Grundzüge der echt germanischen Kunstanschauung. Doch ist Viktor Hugo noch viel zu sehr Franzose, um ihr feinstes Wesen zu verstehen: den reinen und tiefen Erkenntnistrieb, der daraus spricht, die Hingabe an die Natur und die Sache, das Liebevolle in der Betrachtung aller Dinge und Erscheinungen. Er faßt sie rein äußerlich auf. Er sieht mehr auf die Wirkungen des Kunstwerkes als auf das Kunstwerk, und was bei Shakespeare und Goethe etwas Keusches und Natürlich-Selbstverständliches ist, das wird bei ihm zur großartigen Pose und Deklamation. Er macht theatralische Knalleffekte daraus. Der germanisch-naturalistische Kunstgeist empfindet thatsächlich keine Gegensätze zwischen Poesie und Prosa, zwischen Tragik und Komik; auch das Alltäglich-Niedrige trägt ein Ideales in sich, und das Idealste ist immer doch nur etwas Wirkliches. Er zeigt in dem Großen das Kleine, in dem Kleinen das Große. Hier giebt es keine Trennungen, sondern eines ist vom anderen aufs innerlichste durchdrungen und harmonisch mit ihm verschmolzen. Victor Hugo hingegen empfindet die Gegensätze nicht nur wie irgend ein alter Klassicist, sondern läßt sie auch in ihrer ganzen, harten Sonderung bestehen. Er überwindet sie nicht innerlich, sondern stellt sie nur nebeneinander und bringt sie zusammen, daß sie klappernd aufeinanderstoßen. Sie werden bei ihm ein Mittel der Spannung, der Erregung und der Komposition. Was in der germanischen Kunst aus einer großen Weltanschauung herausfließt, wird hier zu einer geschickten, technischen Mache. So baut sich die Victor Hugo'sche Poesie genau wie die Corneille'sche und Racine'sche aus lauter Antithesen und Kontrasten auf. Ihre Menschen sind noch immer genau aus zwei Hälften zusammengesetzt. Sie sucht fortwährend zu überraschen und zu überrumpeln und gerade das Gegenteil von dem zu sagen, was der Zuhörer erwartet, während die deutsche Kunst gerade nicht zu überraschen sucht, sondern motiviert, vorbereitet und die Einheit alles Seienden verstehen lehren will. Auch bei Hugo spitzt sich alles zu einem geistreichen Witz, zu einer Pointe zu, und seine Poesie ist noch immer echt französische Verstandespoesie. Man durchschaut das Geheimnis seiner Effekte sehr rasch: Quasimodo, der häßlichste der Zwerge, trägt in seinem mißgestalteten Leibe eine schöne Seele, Marion Delorme, eine feile Straßendirne, empfindet die keuscheste Liebe, Triboulet, der Hofnarr, der Kuppler, der wütende Menschen-

hasser, geht auf im innigsten und zartesten Vatergefühl, der Räuber ist der Anwalt der Gerechtigkeit. Die französische Romantik geht zugleich



Victor Hugo.
Nach einem Gemälde von L. Bonnat gestochen von P. Rajon.

Hand in Hand mit der immoralistischen Ketzerei des Jahrhunderts, welche die herrschenden orthodox-dogmatischen Sittenanschauungen zu stürzen sucht.

Auch Victor Hugo schwärmt mehr für das Ferne als für das Nahe. Er strebt zurück in die Welt des Mittelalters und wandert nach dem Orient aus, um mit farbenprunkenden Schilderungen und grellen Lichteffekten den Leser zu überschütten. Lokalkolorit lautet ein anderes Schlagwort der Romantik. Wenn der Klassicismus noch unbekümmert die altgriechische Welt genau erscheinen und aussehen ließ wie das Zeitalter Ludwigs XIV., wenn ihm Babylon nicht mehr als ein Wort war und der Türke nur ein verkleideter Franzose, so verlangt jetzt der Realismus eine höhere Befriedigung des Wirklichkeitssinnes. Das Exotische soll auch exotisch wirken, dem besseren Wissen Rechnung getragen werden.

Es fehlt hier an Raum, um im einzelnen auf die umfassende, einen großen Charakter tragende Thätigkeit des Dichters und auf eine feinere, psychologische Darlegung einzugehen. Er ist mächtig als Lyriker, Epiker und Dramatiker, aber am mächtigsten wohl in seinen Gedichten. Auch in seinen Romanen („Notre Dame von Paris“, „Die Elenden“, „1793“) läßt die breitere, epische Darstellung und, da Victor Hugo seine große Kunst in malerischen Schilderungen hier völlig entfalten kann, das Antithetisch-Effekthaschende und überreich Pointierte weniger zum Bewußtsein kommen, als dieses bei den Dramen der Fall ist. Das Grundwesen ist aber immer dasselbe. Victor Hugo gehört durchaus zu den Poeten des Erhabenen. Er ist Pathetiker und Deklamator. Sein ausgeprägter Sinn für das Großartige und Kolossale läßt ihn natürlich oft genug in das Schwülstige und Bombastische sich verlieren, und er verfällt auch ins Unfreiwillig-Komische, wenn die Phantasie ihn im Stich läßt und der bei ihm sehr entwickelte Verstand und Witz aushelfen muß.

Victor Hugo erinnert in vielem an Klopstock. Er ist mehr ein großer Künstler als ein großer Mensch. Im Grunde besitzt er ebenso wenig wie dieser eine starke Intelligenz, und man trägt eben nicht das Große einer Goethe'schen Weltanschauung von ihm heim. Um seines Erhabenheits-Pathos willen erscheint er nur bedeutend. Aber seine Ideendichtung erwächst in Wahrheit mehr aus den künstlerischen Freuden der Einbildungskraft, und er kostet in ihnen einen Phantasierausch aus.

Sein Gegensatz bildet Alfred de Musset (1810—1857). Victor Hugo ist von derberem Knochenbau, der gesunde kräftige Sproß der Provinz, eine durchaus gläubige und positive Natur, Demokrat und ein Prophet und Prediger, der das Leben behauptet, der aufrütteln und begeistern will, — Musset ein Pariser Aristokrat und Dandy mit feinen und zarten, kränklich-blassen Gliedern, der mit skeptisch-blasiertem und sarkastisch-ironischem Lächeln die Dinge an sich vorüberziehen sieht und nur noch von einer Verneinung weiß. Er giebt dem Weltschmerz und dem Pessimismus der Zeit Ausdruck,

aber nicht mit dem Prometheischen Trotz, der Wildheit und Leidenschaft Byrons, sondern mit einer gewissen apathischen Gebrochenheit. Er träumt zartere Sehnsuchtsträume, aber er lächelt auch wieder über sie. Für ihn hat Voltaire die alte Welt vernichtet und Chateaubriands Christentum baute sie nicht neu wieder auf. Erst die Zukunft wird wieder einen erlösenden, befreienden, und begeisternden Glauben bringen, aber er selber ahnt diesen nur, er erkennt ihn nicht. Er fühlt das Haltlose und Schwankende der Zeit und seiner Natur. Er spottet mit umflorter Stimme. Die Victor Hugo'sche Poesie entfaltet mehr äußere Pracht, sie geht mehr in die Weite und Breite und besitzt eine weit reichere Fülle objektiver Anschauungswerte; die Musset'sche ist innerlicher und inniger, seelisch-vertiefter und subjektiver, einfacher und intimer, und vom großen psychologischen Spürsinn. Sie tritt in einer feingeschliffenen und eleganten Formsprache auf, während die Hugo'sche etwas Wilderes und Packenderes an sich hat. Victor Hugo ist eine thatendurstige Seele und überall dabei. Er nimmt leidenschaftlichen Anteil an den Kämpfen der Zeit, greift in die Politik ein und kämpft für die Menschenrechte, er ist Tendenzmensch wie die Männer des jungen Deutschland. Musset zuckt die Achseln dazu und will nur noch genießen. Erotische Leidenschaften sind noch die feurigsten bei ihm, und das Geschlechtlich-Sinnliche gestaltet er dann und wann mit Goethe'scher Wahrheit und Goethe'schem Zauber, nur nicht mit dessen jugendlicher Frische und Herzlichkeit, sondern romantisch-phantastischer, und je älter er wurde, desto mehr aus den blasierten Empfindungen des Lebemannes heraus.



Alfred de Musset.

Ein reiner sinnlicher Genußmensch ist auch Théophile Gautier (1811—1872), der in den großen Theaterkämpfen der Romantiker und der Klassicisten um Victor Hugo's Dramen zum Entsetzen der Philister in rotem Atlaswams im Zuschauerraum erschien und die löwenmähnigen in Schnürröcken und spanischen Mänteln kostümirten Eisenseiten des romantischen Heerbanns anführte. Aber seine Sinnlichkeit ist eine nur künstlerische. Er vertritt den Standpunkt des reinen Ästheticismus, der nichts auf den Inhalt giebt, nichts auf Ideen, nichts auf den Stoff. Er entzückt sich an reinen

Hand in Hand mit der immoralistischen Ketzerei des Jahrhunderts, welche die herrschenden orthodox-dogmatischen Sittenanschauungen zu stürzen sucht.

Auch Victor Hugo schwärmt mehr für das Ferne als für das Nahe. Er strebt zurück in die Welt des Mittelalters und wandert nach dem Orient aus, um mit farbenprunkenden Schilderungen und grellen Lichteffekten den Leser zu überschütten. Lokalkolorit lautet ein anderes Schlagwort der Romantik. Wenn der Klassicismus noch unbekümmert die altgriechische Welt genau erscheinen und aussehen ließ wie das Zeitalter Ludwigs XIV., wenn ihm Babylon nicht mehr als ein Wort war und der Türke nur ein verkleideter Franzose, so verlangt jetzt der Realismus eine höhere Befriedigung des Wirklichkeitssinnes. Das Exotische soll auch exotisch wirken, dem besseren Wissen Rechnung getragen werden.

Es fehlt hier an Raum, um im einzelnen auf die umfassende, einen großen Charakter tragende Thätigkeit des Dichters und auf eine feinere, psychologische Darlegung einzugehen. Er ist mächtig als Lyriker, Epiker und Dramatiker, aber am mächtigsten wohl in seinen Gedichten. Auch in seinen Romanen („Notre Dame von Paris", „Die Elenden", „1793") läßt die breitere, epische Darstellung und, da Victor Hugo seine große Kunst in malerischen Schilderungen hier völlig entfalten kann, das Antithetisch-Effekthaschende und überreich Pointierte weniger zum Bewußtsein kommen, als dieses bei den Dramen der Fall ist. Das Grundwesen ist aber immer dasselbe. Victor Hugo gehört durchaus zu den Poeten des Erhabenen. Er ist Pathetiker und Deklamator. Sein ausgeprägter Sinn für das Großartige und Kolossale läßt ihn natürlich oft genug in das Schwülstige und Bombastische sich verlieren, und er verfällt auch ins Unfreiwillig-Komische, wenn die Phantasie ihn im Stich läßt und der bei ihm sehr entwickelte Verstand und Witz aushelfen muß.

Victor Hugo erinnert in vielem an Klopstock. Er ist mehr ein großer Künstler als ein großer Mensch. Im Grunde besitzt er ebenso wenig wie dieser eine starke Intelligenz, und man trägt eben nicht das Große einer Goethe'schen Weltanschauung von ihm heim. Um seines Erhabenheits-Pathos willen erscheint er nur bedeutend. Aber seine Ideendichtung erwächst in Wahrheit mehr aus den künstlerischen Freuden der Einbildungskraft, und er kostet in ihnen einen Phantasierausch aus.

Sein Gegensatz bildet Alfred de Musset (1810 — 1857). Victor Hugo ist von derberem Knochenbau, der gesunde kräftige Sproß der Provinz, eine durchaus gläubige und positive Natur, Demokrat und ein Prophet und Prediger, der das Leben behauptet, der aufrütteln und begeistern will, — Musset ein Pariser Aristokrat und Dandy mit feinen und zarten, kränklich-blassen Gliedern, der mit skeptisch-blasiertem und sarkastisch-ironischem Lächeln die Dinge an sich vorüberziehen sieht und nur noch von einer Verneinung weiß. Er giebt dem Weltschmerz und dem Pessimismus der Zeit Ausdruck,

aber nicht mit dem Prometheischen Trotz, der Wildheit und Leidenschaft Byrons, sondern mit einer gewissen apathischen Gebrochenheit. Er träumt zartere Sehnsuchtsträume, aber er lächelt auch wieder über sie. Für ihn hat Voltaire die alte Welt vernichtet und Chateaubriands Christentum baute sie nicht neu wieder auf. Erst die Zukunft wird wieder einen erlösenden, befreienden, und begeisternden Glauben bringen, aber er selber ahnt diesen nur, er erkennt ihn nicht. Er fühlt das Haltlose und Schwankende der Zeit und seiner Natur. Er spottet mit umflorter Stimme. Die Victor Hugo'sche Poesie entfaltet mehr äußere Pracht, sie geht mehr in die Weite und Breite und besitzt eine weit reichere Fülle objektiver Anschauungswerte; die Musset'sche ist innerlicher und inniger, seelisch-vertiefter und subjektiver, einfacher und intimer, und vom großen psychologischen Spürsinn. Sie tritt in einer feingeschliffenen und eleganten Formsprache auf, während die Hugo'sche etwas Wilderes und Packenderes an sich hat. Victor Hugo ist eine thatendurstige Seele und überall dabei. Er nimmt leidenschaftlichen Anteil an den Kämpfen der Zeit, greift in die Politik ein und kämpft für die Menschenrechte, er ist Tendenzmensch wie die Männer des jungen Deutschland. Musset zuckt die Achseln dazu und will nur noch genießen. Erotische Leidenschaften sind noch die feurigsten bei ihm, und das Geschlechtlich-Sinnliche gestaltet er dann und wann mit Goethe'scher Wahrheit und Goethe'schem Zauber, nur nicht mit dessen jugendlicher Frische und Herzlichkeit, sondern romantisch-phantastischer, und je älter er wurde, desto mehr aus den blasierten Empfindungen des Lebemannes heraus.



Alfred de Musset.

Ein reiner sinnlicher Genußmensch ist auch Théophile Gautier (1811—1872), der in den großen Theaterkämpfen der Romantiker und der Klassicisten um Victor Hugo's Dramen zum Entsetzen der Philister in rotem Atlaswams im Zuschauerraum erschien und die löwenmähnigen in Schnürröcken und spanischen Mänteln kostümirten Eisenseiten des romantischen Heerbanns anführte. Aber seine Sinnlichkeit ist eine nur künstlerische. Er vertritt den Standpunkt des reinen Ästheticismus, der nichts auf den Inhalt giebt, nichts auf Ideen, nichts auf den Stoff. Er entzückt sich an reinen

C'était dans la nuit brune
Sur le clocher jauni
La Lune,
Comme un point sur un I.

Lune, quel esprit sombre
Promène au bout d'un fil
dans l'ombre
Ta face et ton profil ?

— — — — — — —

Qui t'avait éborgnée
L'autre nuit ? - T'étais-tu
cognée.
À quelque arbre pointu ?

Car tu vins, pâle et morne,
coller sur mes carreaux
Ta corne
À travers les barreaux

— — — — — — —

Alfd de Musset

Das Musset'sche Gedicht „An den Mond“
in der Niederschrift des Dichters.
(S. Chavanne, a. a. O.)

Farben- und Lichtwirkungen, an Seide und Sammet, an Wohlgerüchen und schönen Klangformen. Er bildet noch radikaler die bloße Formenkunst aus als die deutschen Ästheticisten, als Coleridge und Poe, denen er als Kunsttechniker am nächsten verwandt ist. In seinen Gedichten und Romanen spielt das beschreibende und schildernde Element die wichtigste Rolle; die Märchenphantasiepoesie der Renaissance, der Maskenspiele Ben Jonsons lebt hier wieder auf.

Die großen Strömungen der französisch-romantischen Dichtung sind durch diese drei Namen gekennzeichnet. Die übrigen stehen mehr in einem rein eklekticistischen Verhältnis zu ihnen und zu der Litteratur der Ausländer, — als vollblütige Romantiker oder als Vermittler zwischen der Chateaubriand-Lamartine'schen und der Hugo'schen Richtung. Zu den Vollblütigen gehört Gérard de Nerval (1808—1855), der Übersetzer des „Faust", der die dämonisch-gespensterhafte Novelle E. T. A. Hoffmanns und orientalische Mystik nach Frankreich trägt, während Alfred de Vigny (1799—1863) nach Lamartine hinüberweist und etwa als ein französischer Uhland angesehen werden kann. Auch Charles Nodier (1780—1844), der älteste unter den Romantikern, den der phantasievolle Grundzug seines Wesens zu ihrem Anhänger werden ließ, hält noch zum Teil am älteren Stil fest. Seine mutwillige Einbildungskraft schießt sonst in seinen Romanen und Novellen die lustigsten Purzelbäume, und er erinnert mit am meisten an die deutschen Romantiker. Casimir Delavigne (1794—1843), ein glatter, eleganter Verskünstler, der das romantische Drama Victor Hugo'schen Gepräges seiner schärferen Eigenart entkleidete und für den Geschmack des größeren Publikums zurecht machte, auch mit deutlicher zur Schau getragenen patriotischen und liberalen Tendenzen ausputzte, nahm einige Zeitlang eine angesehene Stellung ein.

Noch eine Stufe tiefer stieg Alexandre Dumas (1803—1870). Doch erzielte er seine größten Erfolge nicht mit seinen Dramen, sondern mit seinen Romanen, die ihn rasch zu einem Abgott des ganzen europäischen Lesepublikums machten. Er münzt die romantische Phantasie für das Unterhaltungsbedürfnis der Menge aus, ob er nun mit Walter Scott in die Geschichte zurückgreift oder in seiner Zeit bleibt. Abenteuer häuft er auf Abenteuer, Ereignis auf Ereignis, nur auf Spannung und Aufregung bedacht. Nicht ohne Genialität erscheint die alte, lustige und reine Fabulierkunst bei ihm ausgebildet, die schon den Hauptreiz der alten Alexandrinischen Romane ausmachte und noch immer für die weitesten Kreise die einzige, wirklich verständliche Kunst ausmacht.

Die italienische, die spanische und portugiesische Dichtung.

Italien war für Winckelmann das große Land der Sehnsucht gewesen, und dort hatte sich Goethe in einen Griechen umzuwandeln gesucht. Wie keine andere Litteratur des neueren Europa stand die italienische in einem inneren wirklichen Lebenszusammenhang mit der Antike, und nirgendwo war das Klassicistische so sehr auch das Nationale.

Die italienische Poesie ist ursprünglich geistesverwandt mit der römischen, ihre unmittelbare Tochter, und ganz anders erscheint hier als volkstümliche Kultur, was bei den germanischen Völkern vorherrschend gelehrte Kultur war. So bleibt auch Italien in dieser Zeit das Vorland des Klassicismus; es hält noch sehr viel zäher an dessen Überlieferungen fest als Frankreich, und wenn sich die Litteratur auch den germanisch-nordischen Einflüssen keineswegs entzieht, so wird sie doch von diesen nicht tief umgestaltet, durchaus nicht so tief wie die französische. Das große Schlagwort der ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts, das Schlagwort Romantik fand freilich auch hier Eingang, aber die sogenannte romantische Poesie der Italiener trägt, wenn man sie auf ihr künstlerisches Wesen ansieht, einen wesentlich anderen Charakter als die deutsche, die englische und auch die französische. Diese romantische Poesie ist im Grunde eine klassicistische Poesie, wie die hellenisierende deutsche Dichtung, die zwischen der des Sturmes und Dranges und der der Romantik sich einschiebt. Den italienischen Neuklassicismus, getragen von Manzoni, Leopardi, Berchet, Silvio Pellico u. s. w., kann man nur als eine Abkehr von dem französischen Klassicismus des 17. Jahrhunderts ansehen und als eine Rückkehr zu dem älteren heimisch-eigenen, als Ausbildung und Fortentwickelung des italienischen Renaissance-Klassicismus. Der reine Ästheticismus, der in dieser Zeit bei den übrigen Nationen eine so wichtige Rolle spielt, trifft hier auf kein Verständnis. Große, entscheidende, eigentlich künstlerische Umgestaltungen gehen hier nicht vor sich, und die Unterschiede zwischen der älteren Schule Alfieri, Monti, Ugo Foscolo, Pindemonte und der jungen Schule Manzoni, Leopardi sind kaum größer als die zwischen dem Klassicismus Corneille's und dem Voltaire's. Einen großen Kunstcharakter trägt die italienische Poesie jetzt überhaupt nicht. Das eigentlich Ästhetische, das Gestaltende steht bei ihr nicht im Vordergrunde, oder um mit dem Goethe'schen Wort es auszudrücken, sie legt den Schwerpunkt auf das Reden, nicht auf das Bilden, — auf das, was sie sagt, nicht darauf, wie sie es sagt. Eine Litteratur des Realismus, nicht des künstlerischen, sondern des Tendenz- und Gesinnungsrealismus, ähnlich wie bei uns die des jungen Deutschland, eine politisch-tendenziöse Kampf- und Streitlitteratur vorwiegend rhetorischen Charakters. Sie geht, die Verschwörermaske vor dem Gesicht, den Dolch unter dem Mantel verborgen, von Haus zu Haus, und klagend bald, bald

zürnend fordert sie auf, die Ketten der Schmach zu zerbrechen. Italien ist nach der polnischen die unglücklichste, die schwächste unter den großen Nationen. Sie liegt sogar noch im Joch der Fremdherrschaft. Und diese Fremdherrschaft abzuschütteln und den Einheitsstaat herzustellen, darin sieht auch die Dichtung ihr wahres Ziel, ihre eigentliche hohe Aufgabe. Es ist der patriotisch-nationale Gedanke, der alle Poeten vereinigt, und so mächtig erfüllt er sie, daß unter ihm der künstlerische Individualismus fast erstickt. Das Land und die Zeit verlangen Männer der That und des praktischen Handelns, die unmittelbare Ziele vor Augen sehen. Und die Dichter schreiten auch hier wieder dem Volke voran als dessen beste Söhne: sie wandern in die Kerker, sie gehen in die Verbannung, aber sie stehen als die heilige Schar um das Banner der nationalen Freiheitsidee geschart und halten es hoch empor, bis die Ideale erfüllt sind und Italien, befreit von den Bourbonen und Österreichern, geeinigt dasteht. Das Jahr 1866 darf man als das Abschlußjahr dieser Periode



Vittorio Alfiero.
Nach einem Gemälde von Saverio Fabre gestochen von R. Morghen.

ansehen. Eingeleitet wird sie durch die Aufklärungsbewegung, durch die Politiker und Ökonomisten des 18. Jahrhunderts, durch die Satire Parini's und das Drama Alfieri's, durch die Wiedererweckung Dante's.

Vittorio Alfieri (1749—1803) ist wie Dante ein politischer Charakter, ein Willensmensch, ein Mensch der That. Als solchen darf man ihn wohl als den Pförtner an das Thor einer Thatendichtung stellen, obwohl er als Altersgenosse Goethe's und Schillers noch tiefer in das 18. Jahrhundert zurückreicht. Wie Schiller geht er von der Idee aus und sucht dafür eine sinnliche Einkleidung. Aber er kommt nicht annähernd so nah an die Erscheinung heran wie der Deutsche. Und nicht nur an künstlerischer Sinnlichkeit ist er arm, sondern auch seine Ideenwelt hat etwas außerordentlich Abstraktes, Blutloses an sich. In seinem ganzen Wesen hat er etwas von den Männern der Revolution von 1793 an sich, von den „alten Römern", wie sie David malte; bei aller deklamatorisch-theatralischer Haltung doch gespannteste Energie in jeder Haltung. Und sein Drama,



Ugo Foscolo.
Nach einem Stich von Eßlinger.

alt-klassicistischen Corneille'schen Stiles, ist ganz wie eine Robespierre'sche Rede. Jeder Satz ein Schlag, jedes Wort ein Dolchstoß. Das Drama verengt sich zu einem Epigramm, bei dem es nur auf die Pointe ankommt, auf die nackte Darlegung des Gedankens. Mit einer reißenden Schnelligkeit stürzt die Handlung zum Schluß hin. Keine Ausmalung, kein Beiwerk, keine Entwickelung. Das Ganze männlich und rauh, ein leidenschaftlich-temperamentvoller, revolutionärer Aufschrei: „Freiheit!" Alfieri ist der flammendste Tyrannenhasser des 18. Jahrhunderts; „nieder mit der

Tyrannei der Könige", ruft er vor 1793 und „nieder mit der Tyrannei des Volkes" in den Tagen der siegreichen Revolution.

Alfieri bekennt sich noch zum Weltbürgertum, bei Ugo Foscolo (1779 bis 1827) vereinigt sich die revolutionär-demokratische Freiheitsidee schon mit dem nationalen Unabhängigkeitsgedanken. Sein Roman, „die letzten Briefe des Jacopo Ortis", ist die aus der Nachahmung Goethe's hervorgeflossene italienische Wertherdichtung, aber stark reflektierenden Charakters, ähnlich wie die didaktisch-philosophische Lyrik des Dichters. Liebesschmerz und der Schmerz des Patrioten über die trostlosen Zustände des Vaterlandes machen sich in düsteren Klagen und Betrachtungen Luft. Auch Vincenzo Monti (1754—1828), welcher in dieser Zeit die formvollendetste, die klangvollste und bilderreichste Sprache redet, ist der Mann der Tribüne. Er berauscht sich am Klang seiner Worte und seiner Rednerkunst und geht in der Freude an seiner Form auf. Wenn er nur packend über etwas Packendes deklamieren kann, so genügt ihm das; heute eine Klage- und Trauerrede um Ludwig XVI. und eine flammende Philippika gegen seine Richter, morgen eine Rechtfertigungsrede für diese und eine zornvolle Apostrophe an die despotischen Könige, einmal eine feierliche Huldigung Napoleons und ein andermal eine Triumphrede über dessen Sturz; klagt er heute um sein Volk, so legt er morgen der österreichischen Regierung seine Schmeichelei zu Füßen. Sein eigentliches Vorbild, nicht als Charakter, sondern als Künstler, ist Dante. Das Sinnliche kommt auch bei ihm nicht recht heraus und bleibt immer in halben Abstraktionen stecken. Er redet vor allem gern in Allegorien und kleidet seine Gedichte als Visionen aus. Nur der schwermütige Lyriker Ippolito Pindemonte (1754—1828) hält sich unter den hervorragenden Poeten der noch altklassicistischen Schule von der Politik fern.

Nach dem Sturze Napoleons kamen auch in Italien die romantisch-christlichen und mittelalterlich-gläubigen Stimmungen empor, der Geist des Christentums, wie ihn Chateaubriand gepredigt hatte. Und zugleich brechen die Kämpfe zwischen den Alten und Jungen aus. Die germanischen Einflüsse sind bedeutend gestiegen, und vergebens erhebt Monti seine Stimme gegen die „nordische Schule", die sich in der Zeitschrift „Il conciliatore" 1818 ein Kampforgan gegründet hatte. Die starre Regelrechtigkeit des französischen Klassicismus, das Gesetz von den drei Einheiten wird verworfen und der ganze antike mythologische Apparat, mit dem die Poesie der Monti und Alfieri noch immer arbeitete. Man will nicht mehr von Zeus, Apollo und Venus reden hören und auch auf der Bühne nicht mehr die Klytämnestren und Iphigenien sehen, sondern der Gegenwart ihr Recht geben, für das ganze Volk verständlich reden. Gestalten der nationalen Geschichte sollen im Theater erscheinen und die Dichtung die Erinnerungen an die eigene große Vergangenheit erwecken. Man will die

größere Beweglichkeit und individuelle Freiheit der deutschen Kunst gewinnen. Aber die ganze romantische Bewegung in Italien zielt doch mehr auf die Erneuerung in stofflicher und gedanklich-tendenziöser Hinsicht, als daß sie eine tiefe und große Revolution der künstlerischen Weltanschauung heraufführte. Der ausgeprägte Individualismus der Charakterdarstellung und des lyrischen Ausdrucks, diese wertvollsten Errungenschaften der germanischen Dichtung, werden nicht recht verstanden. Man hält vielmehr noch immer fest an der typisch-gestaltenden, sentenziösen und abstrakten, der mehr verallgemeinernden und verstandesmäßigen Kunst des Klassicismus. Es fehlen die feineren psychologischen Reize, und auch die Form ist mehr eine schöne Außen- als eine lebendige Innenform.



Alessandro Manzoni.

In Ober-Italien, in der Lombardei, wo seit den Tagen der Völkerwanderung germanische Elemente die ursprüngliche Bevölkerung am meisten durchsetzt hatten und wo man auch jetzt mit der deutschen Bildung in innigerer Verbindung stand, regte sich zuerst der neue Geist und riß die Herrschaft an sich, als in Süd- und Mittel-Italien noch der Alt-Klassicismus ungestört weiterlebte. Der eigentliche Bahnbrecher der neuen Kunst ist der Mailänder Alessandro Manzoni (1785—1873). Die national-patriotischen und christlichen Gesinnungen der Romantik vereinigen sich bei ihm, und er träumt von der Wiederherstellung Italiens unter der Führung Roms und der katholischen Kirche. In seinen Dramen behandelt er Stoffe der italienischen Geschichte und sucht wie der deutsche Klassicismus die „echte Antike"; die Form trägt antikisierenden Charakter, und selbst der griechische Chor taucht auch bei ihm wieder auf. Das verrät den vorwiegend lyrischen Charakter dieses Schauspiels. Die Gestalten bleiben blutlos, aber eine schwungvolle glänzende Odenpoesie zeigt, wo bei Manzoni die eigentlichen

Wurzeln der Kraft liegen. Unter seinen Zeit- und Landsgenossen besitzt er doch die reichste Fülle künstlerischer Sinnlichkeiten und findet sich an der Hand Walter Scotts von dem etwas blutlosen Klassicismus zu dem Realismus englischen Stiles hin. In seinem Geschichtsroman aus dem 17. Jahrhundert „die Verlobten" schuf er sein reichstes und lebenskräftigstes Werk, und in der großartigen Schilderungskunst steht die romantische Phantasiekraft hier mit auf den lichtesten Höhen. Tommaso Grossi (1791—1853), vor allem Massimo d' Azeglio (1801 bis 1866), auch der Historiker Cesare Cantù (1808) traten in seine Fußstapfen und bauten den bürgerlich-realistischen nationalen Geschichtsroman weiter aus, welchen F. D. Guerrazzi (1801—1873) in die Bahnen Viktor Hugo's und des französischen Romanticismus mit seiner Vorliebe für das Groteske lenkte. Auch das Drama und die Lyrik des weichen und empfindsamen Silvio Pellico (1789—1854), Giovanni Berchet (1783—1851) und andere gehören in die Nähe Manzoni's, den

Wiedergabe eines Gedichtes von A. Manzoni
in der Handschrift des Dichters. (S. Chavanne, a. a. O.)

Gianbattista Niccolini (1782—1861) als Dramatiker durch energischere Führung der Handlung und in theatralischer Hinsicht übertrifft.

Gegen das frommgläubige Christentum Manzoni's führte Giacomo Leopardi (1798—1837) aus Recanati in der Mark Ancona, Sproß eines verarmten Adelsgeschlechtes, die moderne Philosophie ins Feld, und noch schärfer als bei jenem hat sich bei ihm der neue Klassicismus ausgeprägt. Wie die großen italienischen Humanisten der Renaissance war er auch ein ausgezeichneter Philologe, der seine Griechen und Römer gründlich kannte, und der Atem echter Renaissancelyrik weht uns aus seinen Pindarischen Canzonen entgegen. Es steckt in ihnen noch viel begriffliches Wesen und es ist eine schwere wuchtige Gedanken- und Reflexionslyrik, gedrungen und kräftig im Ausdruck, welche ihre Betrachtungen mit schönen und klaren Phantasiebildern, Schilderungen und ähnlichem umrankt. Aber der Verstand führt die Oberherrschaft. Und immer grauer wird diese Dichtung, immer mehr reiner Gedankenausdruck, immer unsinnlicher, aber auch immer tiefer

E con tutto l'animo mi dichiaro Suo Dmo,
obblmo sre
Giacomo Leopardi

Faksimile der Unterschrift von Giacomo Leopardi.
(S. Chavanne, a. a. O.)

in geistiger Hinsicht. Der Weltschmerz der Zeit findet bei Leopardi den radikalsten Ausdruck. Philosophische Erkenntnisse, bittere materielle Not, schwere Krankheit, Verzweiflung über die politischen Zustände, alles kommt zusammen, das ihm das Leben unerträglich macht. Und er hat dem Schmerz- und Leidensgefühl nichts entgegenzusetzen: nicht den Heroismus, den Ichstolz, die Kampffreude und die Leidenschaft Byrons, nicht die sinnliche Genußsucht Mussets, nicht den Hohn und den Spott Heine's. Auch sein nationaler Stolz, seine Freude an der großen Vergangenheit Italiens erlischt, und er endet mit der vollen Verzweiflung und im ausgesprochenen Nihilismus.

Aus Toscana, aus der Nähe von Florenz, kam ein leichterer und ein froherer Geselle, Giuseppe Giusti (1809—1850). Um seine Lippen schwebt das echt-italienische ironisch-satirische Lächeln, und er erinnert mit seinem guten Witz, mit seiner Laune und seinem ganzen volkstümlichen Wesen vielfach an Béranger. Unter den Vorkämpfern für die nationale Unabhängigkeit und Einheit Italiens und eine konstitutionelle Verfassung steht er in erster Linie. Die Politik bildet das große Thema seiner Poesie, und er überschüttet die herrschenden Regierungsgewalten mit seinem beißendsten Spott, der in die geschliffenste Formensprache sich kleidet, in eine Form

ebenso reich an Keckheit wie an Eleganz. Seine Gedichte wirken wie geistvolle Federzeichnungen und stellen eine Reihe der hervorstechendsten Typen aus der damaligen italienischen Gesellschaft dar.

In Spanien beginnt sich in den Tagen der Franzosenkriege ein neuer Geist zu regen, und auf blutigen Schlachtfeldern wächst kraftvoll das nationale Gefühl heran, das, wie überall, so auch hier auf die Umgestaltung der Kunst einwirkt. Der echte altfranzösische Klassicismus, den noch Moratin vertrat und welcher mit tiefster Verachtung auf die Poesie Lope de Vega's und Calderons herabblickte, verliert jetzt allen Boden unter den Füßen, und mehr und mehr weckt man wieder die Erinnerung an diese, spricht mit Begeisterung von ihr und sucht in ihr Verständnis einzudringen. Aber bevor man von den theoretischen Erkenntnissen bis zu einer wirklich innerlichen, neukünstlerischen Weltauffassung gelangt, das dauert natürlich noch eine geraume Weile. Im großen ganzen kennzeichnet der Geist der Schule von Salamanca die spanische Poesie der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts. Die germanischen Einflüsse und die Einwirkungen der altnationalen Renaissancekunst wachsen und nehmen zu, reichere Elemente des Volkstümlichen dringen ein. Aber man bricht keineswegs entschieden mit dem Klassicismus. Die Dichtung erfaßt den neuen Geist vorerst nur tendenziös und läßt sich stofflich von ihm beeinflussen. Sie kommt ebensowenig wie die italienische Poesie über das Verstandes- und Reflexionswesen der alten Kunst hinweg, das Philosophisch- und Patriotisch-Deklamatorische, das Streben nach äußerer Formglätte und Eleganz. Auch die überlieferten Regeln und Gesetze des französischen Klassicismus werden noch hochgehalten. Wie Chateaubriand, so legt auch der Spanier Juan Nicasio Gallego noch eine Lanze für die steifen Theorien Boileau's ein, während doch schon seine Vorstellungs-, Stimmungs- und Empfindungswelt von romantischen Elementen durchsetzt ist.

Der Nachklassicismus, wie er namentlich durch Manuel José Quintana (1772—1857) vertreten wird, trägt einen mehr germanisch-nordischen Charakter zur Schau und führt die Bestrebungen von Melendez Valdes fort. Er bevorzugt das Inhaltliche und Gedankliche und pflegt eine philosophisch-didaktisch-moralische Lyrik Schiller'schen Gepräges, kämpft für Freiheit und Humanität und alle hohen Ideale des Lebens, feiert die Natur und sucht durch begeisternde Reden den Patriotismus zu fördern. Die schwungvolle Renaissancelyrik Herrera'schen Stiles lebt bei Quintana wieder auf. Die Richtung Bautista's de Arriaza (1770—1837) sucht dafür mehr die Ausbildung einer feinen und eleganten Formensprache und erinnert sich dessen, was Italien einst für die Formentwickelung der spanischen Kunst im 16. Jahrhundert gethan hatte. Der fruchtbare Breton de los

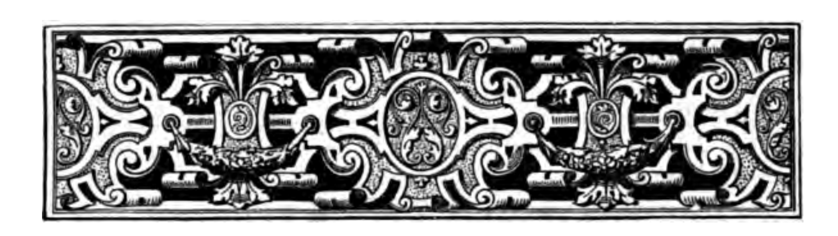
Herreros (1810—1873) und seine moralisierende Sitten- und Charakterkomödie, Anton Gil y Zarate, Serafio y Calderon und der aus deutschem Blut stammende Juan Eugenio Hartzenbusch vertreten das nachklassicistische Drama stofflich-nationalen Gepräges, das nach Lope de Vega und Calderon in gleicher Bewunderung hinüberblickt, wie in Italien der Nachklassicismus Dante neuerweckte. In den humoristischen Schriften Ramons de Mesonero stößt man auf Addison'sche und Sterne'sche Elemente. Der eigentlichen Romantik stellten sich diese Nachzügler der Schule von Salamanca schroff und feindlich gegenüber. Aber bei Alberto da Lista (1775—1848) und in den Dramen und Gedichten von Martinez de la Rosa (1789—1854) kommen dann kraftvoller die Phantasieelemente zum Durchbruch; die Dichtung wird sinnlicher und anschaulicher, das bloß Reflektierende tritt zurück, und eine größere Beweglichkeit und Freiheit wird bemerkbar. Ähnlich wie Manzoni und Leopardi huldigen diese Geister einem Klassicismus, der schon reicher mit romantischen Elementen durchsetzt ist, und immer stärker wachsen diese an, bis ein neuer Anstoß vom Ausland herüberkommt und auch die letzten Reste nachklassicistischer Kunst zertrümmert.

Victor Hugo und die französische Neuromantik, Byron und die pessimistische Verzweiflungspoesie überschritten die Pyrenäen und rissen die spanische und portugiesische Poesie in neue Bahnen. Angel Saavedra, Herzog von Rivas (1791—1865), ging mit fliegenden Fahnen in das Lager der Jungen über, in dem die glänzendsten Talente zusammenkamen: die dämonisch-leidenschaftliche Dichtung José de Espronceda's (1808—1842) teilt mit der Byron'schen das Gefühl der bittersten Verzweiflung und des heroischen Trotzes, und sie singt vom Bettler, vom Henker und vom Piraten, den Ausgestoßenen der Menschheit, die sich als Herren fühlen, weil sie kein Gesetz über sich haben, und den Haß, die Rache und die Vernichtung verkörpern. Viel Blut- und Leichengeruch weht aus den düster-grausigen Phantasien Espronceda's hervor. Umfassender und vielseitiger war José Zorrilla (1817—1893), der von seiner Nation gepriesenste Poet des neuen Spaniens, der durch die Pracht seiner Einbildungskraft und den Zauber seiner Sprache und in seinen romantischen Dramen auch durch blendende Theatereffekte und wohlfeilere Mittel zum Lieblingsdichter des Volkes wurde. Wie die Victor Hugo'sche Dichtung bewegt sich auch die seine in scharfen Gegensätzen und läßt in die bakchanalischen Festgelage Totengeläute hineintönen, mischt das Furchtbare und Milde mit dem Süßen und Zarten, die Verzweiflung mit dem frommen Glauben und zaubert das ganze, bunte Schaugepränge mittelalterlicher Welt wieder empor. Eine Poesie der glänzendsten Farben und von melodiösestem Klange, freilich mehr blendend und berauschend als ergreifend und von hohen, ideellen Werten. José de Castro und Jacinto Salas y Quiroga, sowie Patricio de la Escosura, welch letzterer den romantisch-realistischen Geschichtsroman in

die Litteratur seiner Heimat verpflanzte, gehören noch zu den hervorragendsten Vertretern der spanischen Hochromantik.

In Portugal stehen João Baptista de Almeida Garrett (1799 bis 1854) und Antonio Feliciano de Castilho (1800—1878) an dem Punkte, wo der Nachklassicismus in die Romantik übergeht. Dieser übersetzte u. a. Goethe's „Faust" und verschiedenes von Shakespeare, während Almeida Garrett als der erste entschlossen mit den Regeln brach und als Flüchtling in England und Frankreich in die Schule der Scott und Byron und der französischen Neuromantiker ging, ohne daß er jedoch das Wilde und Geniale der radikalen Feuergeister mitmachen wollte. Schärfer traten dann Alessandro Herculano de Carvalho e Araujo (1810—1877) mit seiner Lyrik in die romantische Phantasiewelt hinein und begründete den nationalen Geschichtsroman Walter Scott'schen Gepräges, welchen Luis Agostino Rebello de Silva (1822) weiter ausbaute.

Wie die englische Poesie in Nord-Amerika, so fand auch die portugiesische jenseits des Meeres, in Brasilien, eine neue Heimstätte. Von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an weisen die auf brasilianischem Boden entstandenen Dichtungen hier und da eine lokalere Färbung auf, doch erst, als sich die politischen Unabhängigkeitsbestrebungen regten und die Kolonie vom Mutterlande loszukommen suchte, betont auch die Dichtung deutlicher einen wenigstens äußerlich nationalen Charakter und schildert die brasilianische Natur, die Eroberungsgeschichte und die Kolonisierung des Landes und zieht auch die Ureinwohner in den Kreis ihrer Schilderung. Mit der völligen Losreißung von Portugal (1822) beginnt dann für die Litteratur eine neue Entwickelungsperiode. In den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts herrscht eine Dichtung von christlich-religiöser, fromm-katholischer und patriotisch-nationaler Tendenz, die mehr auf die Gesinnung als auf die Kunst Wert legt. Mit dem Epiker und Dramatiker Gonçalves de Magalhães (1811—1882) bricht in den dreißiger Jahren die Romantik in die brasilianische Poesie ein, und diese stellt sich zugleich ganz auf den Boden des Nativismus. Magalhães, dem eigentlichen Begründer des brasilianischen Dramas, traten Antonio Gonçalves Dias (geb. 1823), der hervorragendste Lyriker dieser Periode, und Joaquin Manoël de Macedo (geb. 1820) als Romanschriftsteller zur Seite. Den neueren Realismus, der seit 1870 zur Geltung gelangte, vertritt, kritisch und poetisch thätig, Sylvio Romero.



Der Realismus des 19. Jahrhunderts in der deutschen Litteratur.

Rückgang des künstlerischen und Vorherrschaft des wissenschaftlichen Geistes. Die Naturwissenschaften. Die politischen Bestrebungen. Der Aufgang des Socialismus. Umgestaltung der Poesie. Der Realismus. Der stoffliche und tendenziöse Realismus. Der ästhetische Realismus. Das „junge Deutschland". Heine. Gutzkow, Laube und die Schriftstellerdichtung. Die Lyrik. Lenau, Freiligrath, Droste-Hülshoff. Die politische Tendenzlyrik. Die Litteratur der fünfziger Jahre. Geibel. Die Goldschnittlyrik und -Epik. Neuromantik und Archaismus: Scheffel, Jordan. Die Novelle: Heyse, Storm, Keller, Meyer, Fontane. Der Roman. Der Geschichtsroman. Der zeitgenössische Sittenroman: Freytag. Der Dorfroman. Die mundartliche Litteratur: Reuter. Das Drama. Das jungdeutsche Tendenzdrama. Das klassicistisch-romantische Epigonendrama: Halm, Mosen. Das künstlerisch-realistische Drama: Hebbel, Ludwig. Das zeitgenössische Sittenschauspiel und das Unterhaltungsdrama. Stillstand der Entwickelung in den sechziger und der Verfall in den siebziger Jahren. Die Münchener Dichterschule und die Poesie der Konventionalität und des Akademicismus. Die neuromantische Imitationsdichtung. Die pessimistische und geschlechtssinnliche Zersetzungspoesie: Grisebach, Hamerling. Der Verfall des Dramas. Lindau. Neuer Aufschwung. Wildenbruch. Anzengruber. Der Roman der sechziger und siebziger Jahre. Der Tendenzroman: Spielhagen. Der Geschichtsroman. Die Novelle. Der deutsche Humor.



Weder die hellenische, noch die mittelalterliche Romantik, weder die Götter Griechenlands, noch die Genien eines frommen Kinderglaubens, nicht Rationalismus und nicht Mysticismus hatten den Geist befriedigen können. Die Ruhe eines neuen Glaubens war von der Menschheit nicht gefunden worden und das Gefühl einer großen Leere und tiefen Trauer hatte zuletzt die besten Geister ergriffen und im Weltschmerz und Pessimismus sich Bahn gebrochen. Im großen ganzen blieb man bei Kant stehen. Sein Kriticismus wird zur eigentlich herrschenden Weltanschauung des 19. Jahrhunderts. „Und sehen, das wir nicht wissen können", bekennt dieses: „Ignorabimus". Es besitzt nur geringe religiöse Bedürfnisse und blickt, was schlimmer ist als Voltaire'scher Haß, dem Christentum teilnahmslos und gleichgiltig ins Angesicht. Von der Erbschaft des 18. Jahrhunderts hütet es am getreuesten den Moralismus, und der Vorwurf der Unmoralität ist jetzt ein viel schwererer als der Vorwurf der Unreligiosität. Die Kant'sche Ethik darf man wohl als die herrschende ansehen. Doch fehlt es nicht an der Unterströmung des sogenannten Immoralismus.

Kants Kriticismus hatte eigentlich schon dem Zeitalter des metaphysischen Denkens ein Ende gemacht, und es blieb nur noch ein Schritt zum Positivismus hin zu thun, den der Franzose Auguste Comte (1798 bis 1857) begründete. Das neue Denken, so lehrt er, soll allein auf beobachteten und wissenschaftlich erkannten Thatsachen aufbauen, und die Sociologie, die Wissenschaft von den Beziehungen der Menschen zu einander, ist die Summe aller Wissenschaften. Damit verzichtete die Philosophie auf alle Wanderungen in die Regionen eines Übersinnlichen hinein und richtete sich ganz auf der Erde unter den Wirklichkeiten ein.

Mit ihm tritt die europäische Bildung in das Zeitalter der Blüte der realen Wissenschaften ein. Ahnend war hier die deutsche Poesie, verkörpert in Goethe, vorangegangen. Die Natur näher erkennen und verstehen zu lernen durch reine Beobachtung und Untersuchung, durch das Experiment und die Zusammenstellung der Thatsachen wird jetzt wieder zum innersten Bedürfnis. Der reine Wissenstrieb überflügelt das religiöse, philosophische und auch moralische Bestreben. Alexander von Humboldt führt den Reigen der großen Naturforscher an, indem er zuerst einmal in großen Zügen, die Summe der Erkenntnisse zusammenfassend, zeigt, was die Menschheit vom Kosmos weiß. Und dann folgt ein langer Zug von Entdeckern: Liebig, Kirchhoff und Bunsen, Robert Mayer, der Entdecker des Gesetzes von der Erhaltung der Kraft, Helmholtz, der Physiologe Johannes Müller. Schleiden und Schwann erkannten in der Zelle die Grundform alles Organischen, aber keine andere Lehre bedeutete so viel, schnitt so tief in das Geistesleben der Menschheit ein, wie die Charles Darwins, welcher die auch von Herder und Goethe schon geahnte Entwickelungstheorie mit ersten sicheren Gründen belegte. Hier war der Eckstein einer ganz neuen Weltanschauung gegeben, deren weiterer Ausbau noch ganz unabsehbar ist und die Religion und Moral und alle Wissenschaft in andere Bahnen zu lenken vermag. Eine Großthat der Erkenntnis war jetzt geschehen, die sich der Newtonischen an die Seite stellen durfte.

Ein Zeitalter der Naturwissenschaft hat man dieses Jahrhundert mit Recht genannt. Diese geht führend voran. Ihr Aufschwung aber kommt dem Leben zu gute. Mit der Theorie geht die Praxis Hand in Hand, mit der Entdeckung die Erfindung. Ingenieure und Techniker erscheinen. Eisenbahnen und Telegraphen geben der Erde ein verändertes Aussehen. Groß und wunderbar sind die Umformungen wie jene, welche dem Mittelalter ein Ende machten. Seit drei Jahrhunderten war so Entscheidendes nicht geschehen wie in diesem Zeitalter der Maschinen.

Der streng auf das Irdische gerichtete Erkenntnistrieb kommt auch den eigentlich humanitären Wissenschaften zu gut. Tiefer dringt die Geschichtsforschung in das Verständnis der Vergangenheit, des Entstehens und Vergehens der Kulturen, der Zusammenhänge materieller und geistiger Entwickelungen ein, ob sie nun in den Wegen der Ranke oder der Buckle und

Taine einherschreitet. Der Spaten des Gräbers legt wieder die altägyptische, babylonisch-assyrische und altpersische Welt offen, und in klareren Umrissen steigt die indische empor. Enger schließt der erleichterte Verkehr die Völker aneinander, entlegenste Gebiete, die dunkelsten Teile der Erde werden von der Geographie erschlossen, und die Erforschung der Außenzustände, sowie der seelischen Beschaffenheit der sogenannten Naturvölker zerstört die Rousseau'schen Träume von dem paradiesischen Leben im Urzustande: aber die Erkenntnis von der Natur des Menschen, von der Entwickelung des Geisteslebens, von der Entstehung der Religionen, der Civilisation überhaupt, werden von dieser Ecke aus aufs reichste befruchtet. Alle Zeiten hatten bisher das „goldene Alter“ in der fernsten Vergangenheit gesucht und die ersten Menschen als die glücklichsten angesehen; damit ist es nun vorbei, und ein thaten- und arbeitsfrohes Jahrhundert ersetzt — die Geister zum mutigen Schaffen anspornend — die romantischen Vergangenheitsträume durch die Hoffnungen auf eine bessere Zukunft.

Die nationalen Ideale ringen sich unter schweren Kämpfen immer siegreicher empor, und die widerstrebenden Regierungen werden von den Völkern zuletzt gezwungen, selber das Banner des Einheitsgedankens zu entfalten. Deutschland und Italien finden die gesuchte, äußere, politische Einheit, und damit kommt die Bewegung an einer Stelle zum Abschluß. Aber die äußere, politische Einheit ist ohne Wert und Dauer für eine Nation, die nicht auch nach der inneren, socialen Einheit, nach der Überwindung der Standes- und Klassengegensätze strebt. Der nationale Gedanke war gegangen und ging Hand in Hand mit den Bestrebungen des bürgerlichen Liberalismus. In den langwierigen Kämpfen des dritten Standes gegen Königtum und Aristokratie kam es noch einmal zu revolutionären Zusammenstößen; das Bürgertum siegt und erobert sich seinen Anteil an der Regierung. Die Frucht des Sieges des Bürgertums ist aber für Deutschland und Italien die nationale Einheit. Und schon erscheint hinter dem dritten Stand der vierte, und eine neue Menschenwelle dringt aus der Tiefe hervor und fordert Anteil an der Kulturarbeit, an Besitz und Bildung, von denen sie bisher abgesperrt war.

Bereits Aristoteles hatte es ausgesprochen, daß es keiner Sklaven mehr bedürfe, wenn die Arbeit der Hände durch Maschinenarbeit ersetzt werden könne. Jetzt nun scheint die Möglichkeit geboten, die Menschheit von der Arbeit des sauren Schweißes mehr zu entlasten, und der weiße Sklave rüttelt an seinen Fesseln. Die Sociologie wird gleich vor die größten Aufgaben gestellt und schickt sich an, sie zu lösen. Auguste Comte's positive Philosophie war aus dem Kreise der Jungen hervorgegangen, die sich um den schwärmerischen Idealisten, den Grafen Claude Henri de Saint Simon (1760—1825), geschart hatten und die alten, socialistisch-kommunistischen Gedanken wiedererweckten, die Charles Fourier (1772—1873), der eigentliche Stifter des modernen Socialismus, für die Emancipation des

vierten Standes verwertete. Das Phantastische des älteren Socialismus weicht dann mehr und mehr zurück, und ein praktisch-realistischer Geist hält seinen Einzug, namentlich als sich eine streng-wissenschaftliche Nationalökonomie in den Dienst des socialen Gedankens stellte. In der naturwissenschaftlichen und der socialen Bewegung, welch letztere mit der politisch-wirtschaftlichen Freiheitsbewegung der Arbeiterwelt eng verknüpft, aber nicht mit ihr eins ist, sondern immer weiter über sie hinausgeht, kommt der eigentlich neue Geist des Jahrhunderts am deutlichsten zum Ausdruck. Von hier aus empfängt dieses vor allem Charakter und Farbe.

Mit der Umformung des Gesamtgeisteslebens gestaltet sich auch die Poesie um. An die Stelle des Schlagwortes Romantik, welches die ersten Jahrzehnte beherrschte, tritt ein anderes, und dieses lautet Realismus. Die Gegenwarts- und Wirklichkeitsgefühle sind wieder zum Durchbruch gekommen, der Sinn, der sich auf das Nächste und Praktische richtet. Man will sich in seinen vier Wänden wohnlich einrichten und läßt sich an dem genügen, was vorderhand zu bekommen ist. Die großen, idealen Forderungen sargt man ein, um die Tagesideale verwirklichen zu können. Unter dem Feldgeschrei „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“ hatte das Bürgertum zuerst Sturm gelaufen: aber es fühlte sich genug beglückt, als es zuletzt seine konstitutionelle Verfassung in der Tasche hatte. Es schwärmte im Anfang von der Verbrüderung aller Völker, doch es ließ sich am Ende auch an der nationalen Einigkeit nach außen hin genügen. Die realen Wissenschaften übernehmen die großen, geistigen Aufgaben, aber die Dichtung hat vorläufig noch keinen großen Gewinn von ihren Errungenschaften. Alles ist noch zu neu und zu jung und vorläufig nur mit dem Verstande angeeignet, noch nicht zum Gefühl, noch nicht zum sichersten Besitztum geworden. Die älteren Ideale jedoch haben an Begeisterungskraft eingebüßt.

Der praktische Nützlichkeitssinn der Zeit führt ohne Frage vielfach zu einer Verengung des geistigen und künstlerischen Horizontes.

Die Litteratur steigt in die Kämpfe des Tages herab und mischt sich in den Streit der politischen und socialen Parteien hinein. Sie weiß so gut wie nichts mehr von der reinen Ätherhöhe der Ideenwelten, wo die Kunst Goethe's und Schillers zu Hause war. Der Menschheitsführer ist zum Agitator geworden. Das Hoheitliche und Schwungvolle, das Reiche und das Tiefe ist geschwunden, geschwunden die mächtige Phantasie- und Gefühlserregung. Wieder überwuchert eine tendenziöse Schriftsteller- und Zeitungspoesie, die auch von neuem zur Prosa greift und am zweckmäßigsten im Roman und im gesellschaftlichen Sittendrama sich äußert. Die Schönheit des Verses wird jetzt nur noch in der äußerlichen Korrektheit, in der Eleganz und Gewandtheit und in einem sinnfälligen Wohlklang gesucht. Sie ist glatt, aber auch charakterlos. Mehr oder weniger mischt sich dieser tendenziöse Realismus mit den Nachklängen des Klassicismus und Romanticismus.

Das Epigonentum und der Eklekticismus treten immer schärfer, immer verknöcherter, immer geist- und seelenloser hervor, und die echten, künstlerischen Fähigkeiten, die Kraft der Anschauung und der Gestaltung sind auch hier in einem deutlichen Schwinden begriffen. Im allgemeinen erinnert die Zeit an die Tage der Voltaire und Diderot, da die alte, französisch-klassicistische Kunst langsam abstarb und die germanische Humanitätspoesie aus der bürgerlich-realistischen Tendenz- und Schriftstellerlitteratur sich allmählich herauf entwickelte.

Auch jetzt kann man ein Neues sich regen und entfalten sehen. Deutlich läßt sich ein Weg verfolgen, der mitten durch die Litteratur des äußeren Formalismus, des klassisch-romantischen Epigonentums und des äußerlichen, des tendenziösen Realismus dahinführt. Auf ihm schreitet eine Kunst des innerlichen, des künstlerischen Realismus einher. Eine kalte, scharfe und trockene, strenge und herbe Poesie, welche wie die Tendenzdichtung sich eng an das Zeitgenössische und Moderne, sowie an das Heimische anlehnt und nur gestalten will, was sie mit eigenen Augen gesehen hat. Damit wendet sie sich gegen den Vergangenheitskultus der Romantik und gegen alles Schwärmerische und Phantasievolle, gegen das idealistische Träumerwesen, den Zeit- und Weltflüchtigkeitssinn der letzten groß entfalteten Kunst. Auch sie vermag noch keine mächtigen Gedankenwelten aufzubauen, und ihr geistiger Gesichtskreis ist ein beschränkter. Die Seele eines wissenschaftlichen Zeitalters lebt in ihr. In kalter und ruhiger Beobachtung steht sie den Erscheinungen gegenüber. Sie durchforscht sie mit dem Seziermesser in der Hand und geht auf die schärfste Analyse aus. Sie möchte tiefer und lebendiger die Dinge durchschauen, reicher gestalten als die Kunst irgend einer Vergangenheit. Alle ihre Sinne sind angespannt, und wie mit neuen Sinnen möchte sie die Welt in sich aufnehmen. Das Kennenlernen, die Erkenntnis, nicht die Beurteilung, Wertschätzung und Idealbildung steht ihr im Vordergrund. Die Renaissancepoesie war vor allem eine Phantasiepoesie gewesen und die des 17. Jahrhunderts eine Verstandesdichtung. Dann ging im 18. Jahrhundert eine Gefühlsdichtung empor, und noch immer steht unsere Zeit unter dem Banne der Anschauung, daß das eigentlich Poetische, das Wesen aller Poesie im Gefühlsausdruck beruhe. Dieser aber tritt in der neuen realistischen Kunst stark zurück. Letztere legt auf das eigentliche Erbe des Goethe'schen Geistes Beschlag, nicht jene Goethe nachahmende Poesie, die ihn äußerlich kopiert. Sie bekennt mit ihm, daß die Erkenntnis der Natur der Anfang und das Ende aller Weisheit sei. Und dadurch wird sie zu einer Empfindungspoesie. Die sinnliche Empfindung, dieses Erste und Elementarste, mit dem wir die Erscheinungen in uns aufnehmen, die Nervosität wird jetzt zur eigentlich treibenden Kraft. Wir stoßen auch hier auf eine Kunst des objektiven Realismus, der auf die Schilderung der Außenwelt ausgeht und auf einen subjektiven Realismus,

der das Auge auf die Innenwelt gerichtet hat. Der französische Roman Balzacs und der Balzac'schen Schule spielt in dieser Zeit die gleiche Rolle, wie im vorigen Jahrhundert der englische Roman der Fielding, Sterne und Goldsmith; in Deutschland aber prägt sich der neue Geist zunächst am deutlichsten bei Otto Ludwig und noch klarer bei Hebbel aus.

Die Julirevolution hatte dem bürgerlichen Liberalismus und Demokratismus, sowie auch der religiösen Aufklärung von neuem Luft gemacht, und die Welt der höheren Bildung wird zum großen Teil wieder von politisch- und religiös-revolutionären Ideen leidenschaftlich ergriffen. Das „junge Deutschland", das seit 1830 auf dem Schauplatz erscheint, ist ein Geschlecht von Zeitungsschriftstellern, Politikern und Agitatoren, voll starken Gegenwartssinnes, welches die augenblicklich herrschenden staatlichen und gesellschaftlichen Zustände umgestalten, praktisch wirken und eingreifen will. Um Kleineres zu erreichen, sieht es von den höchsten Menschheitsidealen ab. Damit kehrt es wieder zu der bürgerlichen Kampf- und Tendenzlitteratur vor den Tagen des Goethe-Schiller'schen Klassicismus zurück. Es versteht auch nicht mehr die rein auf das Künstlerische und Ästhetische gerichteten Bestrebungen der Hochromantik, die „zwecklose" Phantasiefreude, den Stimmungs- und Gefühlsrausch, sowie die bloße Gestaltungslust der älteren Kunst. Ihm sind die Meinungen und Anschauungen, die Überzeugungen das eigentlich Entscheidende, und es verlangt von der Dichtung, daß sie die Zinne der Partei besteige. Die Romantik hatte vor allem Goethe auf den Schild erhoben und sah geringschätziger auf Schiller herab, diese Zeit hingegen feiert in Schiller den Freiheitssänger, den Dichter einer klaren, leicht faßlichen Gedanklichkeit, während sie den Geheimrat und den Minister Goethe als einen „Volksfeind" ansieht, als einen kühlen und vornehmen Aristokraten und herzlosen Egoisten. Der politische Agitator begreift nicht den Mann, dem die Kunde vom Ausbruch der Julirevolution weniger wichtig dünkt als eine naturwissenschaftliche Erkenntnis Geoffroy St. Hilaire's, welche der Darwin'schen Entwickelungslehre Bahn brach. Bei Ludwig Börne (1786—1837), dem satirischwitzigsten und leidenschaftlich-überzeugtesten Vorkämpfer des bürgerlichen Demokratismus, prägt sich mit am deutlichsten diese Gesinnung aus. Das eigentlich-künstlerische Verständnis ist schwach und auch die litterarische Kritik stellt sich in den Dienst der Politik.

Auf der Grenzscheide zwischen alter und neuer Dichtung steht Heinrich Heine (13. Dezember 1797 bis 17. Februar 1856), eine der ausgesprochensten litterarisch-künstlerischen Charaktergestalten unseres Jahrhunderts, der allem, was er geschrieben, den Stempel seiner Besonderheit aufs deutlichste aufgedrückt hat. Der weltschmerzliche Pessimismus der

Byron, Musset und Leopardi und die ganze Zerrissenheitsstimmung der Zeit haben sich bei ihm zum entschiedenen Nihilismus gesteigert, der fast nur noch an der Zerstörung sein Gefallen findet. Das Ernste, Positive und Ideale, das Heroische und Titanische, das Tieferbegründende der Byron'schen Natur darf man bei ihm nicht mehr suchen. Heine gehört weit mehr zu den Aretin-Erscheinungen. Er pocht nicht wie der englische Dichter stolz



Heinrich Heine. Jugendbildnis.

auf sein Ich und wird sich nicht wie Prometheus an einen Felsen anschmieden lassen. Er hält von der ganzen Welt nichts, aber auch nicht viel von und auf sich selber. Er ist so durch und durch Oppositionsmensch, daß er auch mit sich selbst fortwährend in Opposition liegt und mit derselben Freude, wie andere Nester, so auch das eigene beschmutzt. Ihm ist nicht wohl, wenn er nicht auch seine Götterbilder, die Ideale, die ihn noch erwärmen und reizen können, einmal gründlich zu Karrikaturen verzerrt und dem Gelächter preisgiebt. Mit einem Fuße steht er noch auf dem Boden der Romantik. Er hat noch starke, ästheticistische Neigungen, und mehr

interessiert ihn, wie er etwas sagt, als was er sagt. Seine religiös- und politisch-liberalen Ideale sind ihm nicht so heilig, und er nimmt es keineswegs mit ihnen so ernst wie mit den künstlerischen. Die wahren Gottheiten, die er immer anbetet, sind der Stil und der Witz. Ihnen opfert er alles. Für einen Witz schlägt er auch seine schönsten Überzeugungen tot. So aber gerät er ebenso wie sein Gegner Platen stark in den Formalismus hinein. Im „Buch der Lieder" ist eine raffinierte Koketterie das Wesentliche. Die Vorstellungs- und Stimmungswelt der deutschen Romantik, welche sich an das Volkslied anlehnte, herrscht hier noch vor. Und eine gewisse weiche und träumerische Sehnsuchtsstimmung blieb ihm treu und klingt dann und wann immer wieder aus dem schrillen Hohngelächter hervor. Aber das Frische und Herzliche, das echt Naive und Natürliche bleibt ihm doch innerlich etwas ganz Fremdes. Er ist selbst nicht in seinen Gefühlen ergriffen und kann daher auch nicht ergreifen. Da trifft man denn auf viel Süßliches und Weichliches, Gemachtes und Erkünsteltes. Seine Liebeslyrik besitzt lange nicht mehr das Umfassende und Vielfältige der Goethe'schen Poesie. Sie wiederholt fortwährend einige wenige Töne. In Inhalt und Form zeigt sich als das Beherrschende eine starke Monotonie, die notwendigerweise zur Manier führt. Über diese Einförmigkeit sucht er dann durch raffinierte Koketterien hinwegzuführen, durch zierliche Rhythmen und klingelnde Worte. Er steht dem deutsch-romantischen Gefühlswesen fremd gegenüber, spielt mit ihm und verspottet es. So gelangt er zu scharfen Gegensätzen, und diese reizen ihn mit am meisten. Sein nihilistisches Wesen kommt bald zum Durchbruch. Aber wenn er dann eine poetische Stimmung plötzlich in einen prosaischen Witz enden läßt, dann zeigt sich, wie plump und roh, wie hart und scharf seine beiden Naturen noch nebeneinander stehen. Der alte Heine, der wilde, verwüstete Dichter, der auf seiner Matratzengruft bald in düstere Klagen, bald in Flüche und Verwünschungen



Die Weltgeschichte ist der Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit. — Hegel

Friedrich Hegel.

ausbricht und in grellen Cynismen sich Luft macht, steht als Künstler höher als der Sänger des „Buches der Lieder". Es liegt keine Schminke mehr auf seinem Gesicht. Die nihilistische Wut und Verzweiflung verschmäht die Lüge der Sentimentalität und Gefühlsschwärmerei, mit welcher der junge



Karl Gutzkow.

Heine die Welt und auch sich selber zu täuschen suchte. Der Romantiker ist jetzt ganz Jungdeutscher geworden. Die Tagessatire, die grimmige Verspottung der politischen, gesellschaftlichen und litterarischen Zustände nimmt den ersten Platz ein. Der Tag wird es auch fortschwemmen. Dazwischen Laute tieferen und allgemeineren, menschlichen Elends. Hier, wo der Dichter

wahr ist, schwindet auch all das Gemachte und Kokette. Und das raffiniert Formspielerische weicht einer Formlosigkeit, die aber sehr viel Kraftvolleres an sich hat. Die deutsche Poesie steht wieder auf der Stelle, wo sich der Vers in die Prosa auflöst und ganz in Trümmer geht.

Mit den Männern des eigentlichen „jungen Deutschlands", Karl Gutzkow (1811—1878), Heinrich Laube (1806—1884), dem Ästhetiker und Kritiker Ludwig Wienbarg, Theodor Mundt, Gustav Kühne, gelangte dann die ausgesprochene Schriftsteller- und Prosapoesie zur Herrschaft, in welcher die Tendenz die Kunst überwuchert. Die dichterische Gestaltungskraft steht hier sehr niedrig, und geistreiche Leitartikel, Feuilletons und Räsonnements über alle möglichen politischen und religiösen Fragen der Zeit müssen den Mangel daran ersetzen und eine trockene Verständigkeit herrscht vor. Die Philosophie Hegels (1770-1831) mit ihrer starren Vernünftigkeit, welche kein Ich gelten ließ, ihrer kalten Begrifflichkeit und jonglierenden Dialektik beherrscht diese Zeit und erklärt auch das Blutlose und Unsinnliche der Poesie. Hegel hatte konservative Politik getrieben, seine Schüler Arnold Ruge und Echtermayer verwerteten seine Philosophie für den liberalen Radikalismus. Auf letzterem fußt auch der Roman und das Drama des jungen Deutschlands. Im Anfang kämpft es gegen die herrschende bürgerliche Moral und tritt, Bestrebungen des Sturmes und des Dranges und der ersten Romantik aufnehmend, für die Emancipation des Fleisches, für die Rechte der Sinnlichkeit, für freie Liebe u. s. w. ein. Später macht es seinen Frieden mit der Gesellschaft, aber die Tendenz der moralischen Belehrung tritt dann um so schärfer hervor. Die Erörterung politischer, socialer und religiöser Zeitfragen macht das eigentliche Lebenselement dieser Kunst aus, und kraft der Vernünftigkeit ihres Wesens fühlt sie sich auch wieder inniger mit dem französischen Geist verwandt, und die westliche Litteratur übt von neuem einen stärkeren Einfluß aus.



Laube.

Es trat deren durch lange Überlieferung und längere Kultur erworbene schriftstellerische Überlegenheit hervor, das Geschick, geistreich, elegant und leicht faßlich den Gedanken für das allgemeine Verständnis darzulegen, die Kunst der Konversation und der rhetorisch-theatralische Sinn, welcher mehr die Wirkung als die Sache selber ins Auge faßt. Der umfassendste und reichste, gelehrteste und tiefste Geist des jungen Deutschlands ist Karl Gutzkow. Wie Lessing, an den er in vielem erinnert, beherrscht er kraft seines kritischen Verstandes noch ein Stück Kunst, aber er würde mehr beherrschen, wenn seine Reflexionspoesie tiefer ginge und wie die Lessing'sche reichere neue und positive Ideale vor sich sähe und nicht so in der Verneinung, in der Skepsis stecken blieb. Je mehr seinem Wesen das geschlossen Einheitliche und der feste Mittelpunkt abgehen, desto mehr sucht sein Ehrgeiz das Breite und Viele und zersplittert sich dabei in Inhalt und Form. Das kritisierende und räsonnierende Tendenzdrama des jungen Deutschland kommt als Versdrama aus der Nachahmung Schillers hervor, während es als Prosa-Sittenschauspiel das bürgerlich-moralische Familiendrama des 18. Jahrhunderts fortsetzt und Hand in Hand mit dem Scribe'schen Lustspiel geht. In Gutzkows „Uriel Acosta“ steht es am höchsten, während der durch und durch nüchterne und trocken-staubige Laube als Dichter kaum etwas bedeutete und auch als Romanschriftsteller schon vergessen ist. Der Gutzkow'sche Tendenz-, Gesellschafts- und Sittenroman hingegen wird, wenn er auch nur noch vom Historiker gelesen wird, doch als eine Entwickelungsform in der Litteraturgeschichte eine Stellung behaupten.



Nikolaus Lenau.

Die Lyrik nimmt denselben Charakter an wie das Drama. Das Politisch-Tendenziöse, die Kampfesstimmungen der vormärzlichen Zeit beherrschen sie. Das Bilden wird auch hier durch das Reden überwuchert. Der Leitartikel und der begeisternde Toast, der die Teilnehmer einer Versammlung zum Kampf für Wahrheit, Freiheit und Recht auffordert, setzt sich in Verse um von hohem Pathos und glänzender, bilderreicher Diktion, welche, wie einst die schwungvolle Lyrik Körners, wesentlich die Art Schillers fortsetzt. Die

künstlerisch bedeutendsten Dichter stehen auf der Übergangsstufe von der Romantik zum tendenziösen Realismus. Der ungarisch-deutsche Edelmann Nikolaus Lenau (1802—1850) trägt einen Dichter und einen Prosaiker in sich. Der Dichter webt noch in jener Stimmungs- und Gefühlswelt der jüngeren Eichendorff'schen Romantik. Die Natur macht er zum Spiegelbild seines Innenlebens, das von tiefster und düsterster Melancholie beschattet wird. Neben diese rein lyrische Stimmungspoesie voll unmittelbarer Gestaltungskraft tritt eine Gedanken- und Reflexionsdichtung, die oft zu höchstem Schwung und Pathos sich steigert, aber plötzlich zusammenbricht und einem echt jungdeutschen Prosaismus, einem nüchternen, nackten und bloß verständigen Meinungsausdruck Platz macht. Lenau ist voller Unruhe und Zerrissenheit und wird von religiöser Skepsis und frömmerer Gläubigkeit hin und her geworfen; Genialität und Philistrosität wohnen bei ihm nebeneinander. Ferdinand Freiligrath (1810-1876) besitzt mehr Sinn für die Außenerscheinung der Dinge, und er drängt mehr nach einer objektiven als nach einer subjektiven Kunst hin. Nicht die Stimmung sucht er, sondern die malerisch-realistische Schilderung. Er versteht sich auf die Zeichenkunst, und sein Auge ist voller Farbenfroheit. Jene englisch-französische Romantik, welche mit ihrer Phantasie der Wissenschaft vorauseilte und als Geschichte Wirklichkeitsbilder der Vergangenheit gab, als Geographie in den Orient reiste, bildet den Ausgangspunkt seiner Poesie, die vieles mit der Victor Hugo'schen gemeinsam hat, auch die Keckheit des Rhythmus und des Reimes, das Pathos und die Rethorik. Doch birgt sie nur wenige ideelle Elemente. Auch die revolutionär-politische Tendenzlyrik Freiligraths übertrifft an sinnlicher Anschauungskraft und phantasievoller Bildlichkeit bei weitem die der übrigen Freiheitssänger. Als seine nächste Geistesverwandtin und auch durch Landsmannschaft steht ihm das westfälische Edelfräulein Annette von Droste-



Annette von Droste-Hülshoff.



Ja, faßt ein Herz, halten wir,
Steht bis zu jener Reihe!
Der Schein spricht aus Auge mir,
In meinem Herzen singt: „Mourir,
Mourir pour la patrie!“
Glück auf! das ist ein glorreich Loos,
Das ist ein stolzer [illegible] —
„Allons enfans,“ — Mourir, mourir,
Mourir pour la Patrie!“

Ferdinand Freiligrath.

Hülshoff (1797—1848) nahe. Nur daß sie sich mit ihren politischen und religiösen Überzeugungen im Lager der konservativen Parteien aufhält. Ihr realistischer Sinn ist noch schärfer als der Freiligrath'sche, vor allem, da



Raum ihr Herrn dem Flügelschlag
Einer freien Seele!
Georg Herwegh

Georg Herwegh.

sie festeren Boden unter den Füßen behält und, statt in den Orient zu eilen, ihre nächste Heimat, die einsamen Heiden des Münsterlandes, mit ganz intimer Beobachtungskunst schildert. In dieser Poesie, welche auch gespenstischen Spuk geradezu mit wissenschaftlicher Erkenntnislust, mit gespanntesten Empfindungsnerven und mit der objektivsten Ruhe betrachtet, steckt schon ein gut Stück neuester Dichtung.

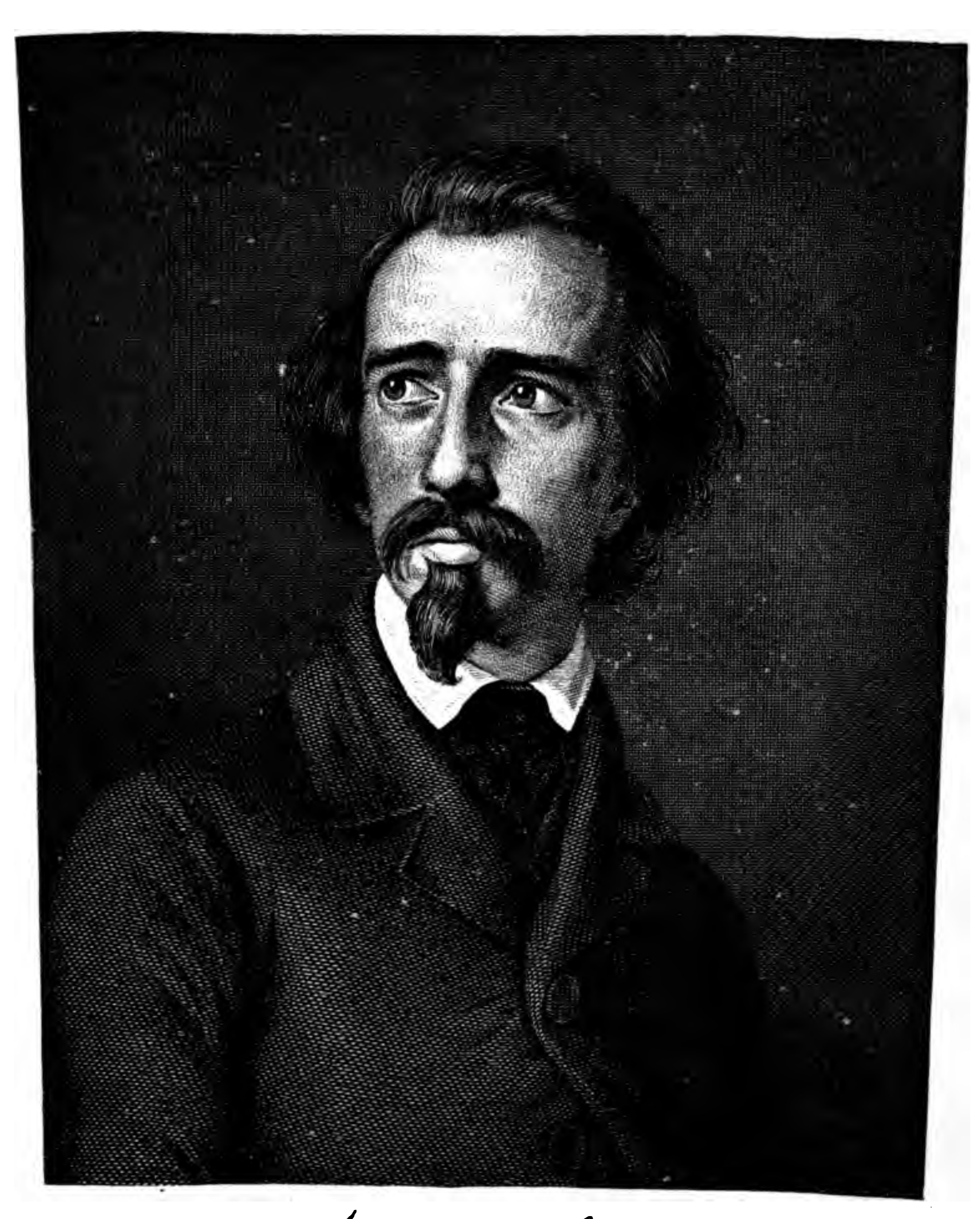
Die eigentliche Tendenzlyrik der vierziger Jahre, die revolutionäre Leitartikel- und Feuilletonpoesie, kann künstlerisch nicht größeres Interesse erwecken als die frühere patriotische Kriegsdichtung Körners, Arndts und die Burschenschaftspoesie. Georg Herweghs (1817 bis 1875) glänzende Rethorik und Schiller'sches Pathos, kurzes Wort und kurzer Sinn schlug am kräftigsten in die politisch erregten Geister ein, während die geistreich-feuilletonistische Poesie des Grafen von Auersperg, der sich als Dichter den bürgerlichen Namen Anastasius Grün (1806-1876) beigelegt hatte, auch manches Naive, Frisch-Sinnliche und Farbenfreudige an sich hat. Franz Dingelstedt (1814-1881), Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798 bis 1874), der ganz leichte, sangbare, doch auch recht seichte patriotische Lieder für den breitesten Geschmack dichtete, Gottfried Kinkel (1815-1882), Moritz Hartmann (1821-1873), Karl Beck (1817-1879), Robert Prutz (1816-1872), Alfred Meißner (1822-1885) konnten nur, von der Gunst der Zeitströmung getragen, um ihrer Gesinnungen und Überzeugungen willen einen Augenblickserfolg davontragen, der mit der Kunst weniger zu thun hatte. Auch die didaktische Dichtung Leopold Schefers (1784-1862), eines Rückert-Schülers, welcher den Erbauungsbedürfnissen der religiös Aufgeklärten entgegenkam und deren Glaubensbekenntnis formulierte, war ein Stück jungdeutscher Schriftstellerpoesie.





Wie zu Beginn des Jahrhunderts in den Tagen der Befreiungskriege die ästhetisch-philosophische Kultur, die Kultur eines reinen idealen Geisteslebens, den ersten empfindlichen Stoß erlitten hatte, so drängten die revolutionären Erregungen der vierziger Jahre erst recht das deutsche Volk von der Kunst ab. Der Dichter und Denker hatte dem Staatsmann, dem Politiker, dem Gesellschaftsreformator Platz gemacht, reale Interessen, Verfassungsfragen u. s. w. beschäftigen vor allem die Gemüter, und nur eine kurze Ruhepause, eine gewisse Ermattung und Erschlaffung trat gleich nach den Revolutionsjahren ein. Dann steigern sich wieder die politischen Leidenschaften. Der Kampf Preußens und Österreichs um die Hegemonie in Deutschland trägt in die Reihen der Kämpfer für die deutsche Einheit den Zwiespalt hinein. Bis endlich aus blutigen Schlachten das neue deutsche Kaiserreich emporsteigt. Die bürgerliche Welt, die bisher die Trägerin starker revolutionärer Gesinnungen gewesen war, hat einige ihrer wichtigsten Forderungen durchgesetzt und neigt sich immer mehr der Versöhnung mit den alten, früher bekämpften Regierungsgewalten zu und entwickelt stets deutlicher konservative Neigungen. Ihr liegt es vor allem daran, das Erworbene festzuhalten. Die letzte große Versöhnung erfolgt nach der Wiederherstellung des deutschen Kaiserreiches, als in den Tagen des Kulturkampfes die Regierungen auch den religiös-liberalen Anschauungen des gebildeten Bürgerstandes schienen Rechnung tragen zu wollen. Um so mehr mußte man an den Frieden denken, da ein neuer Feind von unten heraufdrängte und die Interessen der aristokratischen und bürgerlichen Stände in gleicher Weise bedrohte oder doch scheinbar bedrohte.

Schon in den vierziger Jahren hatte diesen konservativ-liberalen bürgerlichen Gesinnungen neben dem feurigen und glänzenden, ritterlichen Spätromantiker, dem Grafen Moritz von Strachwitz (1822—1847), Emanuel Geibel aus Lübeck (1815—1884) Ausdruck gegeben, und das Mild-Versöhnliche seines Wesens, welches nirgendwo heftigeren Anstoß gegeben hatte, gewann ihm mehr und mehr die Herzen des Volkes, dessen Liebling er bis zu seinem Tode blieb. Aus einer weichlich-süßlichen, vielfach verwaschenen und physiognomielosen „Backfischpoesie“ rang er sich durch ernste künstlerische Selbstsucht zu einem ausdrucksvolleren, klareren und männlicheren Stil empor. Er findet keinen originalen Ton mehr, aber gerade das Ecken- und Kantenlose, das ganz und gar Abgeschliffene und säuberlich Glatte seiner Kunst macht diese zur rechten Kunst einer ästhetisch nicht stark empfindenden Zeit. Seine Sprache kümmert sich gar nicht mehr um das Charakteristische, sondern sucht nur noch schlechthin das äußerlich und sinnlich Wohlgefällige. Geibel treibt den Platen'schen Formalismus in das Fahrwasser des nur noch Korrekten hin, und die ältere eklekticistische Lyrik wird nunmehr zu einer rein konventionellen. Sie sagt noch einmal alles wieder, was seit den Tagen der Klassik und wie es gesagt worden ist. So



Was da webt im Ringe
Was da blüht auf der Flur.
Sinnbild ewiger Dinge
Ist's dem Schauenden nur.

Emanuel Geibel

gut wie jedes Gedicht ist ein nachgeahmtes und trägt den Stempel eines Vorbildes an sich. Deutlich erkennt man bald das Volkslied heraus, bald Goethe, bald Uhland, bald Heine und bald Platen, bald Freiligrath, und wenn er sich gegen seinen Gegner Herwegh in klingenden Strophen wendet, dann kopiert er täuschend auch dessen pathetisch-rhetorischen Stil.

Oskar Redwitz' (1823—1891) süßlich frömmelnde Verserzählung „Amaranth" atmete den Geist der Reaktion, der bald nach 1848 auf einige Zeit zur Herrschaft kam, und war für die katholische Welt, was die Geibel'sche Backfischpoesie für das protestantische Deutschland bedeutete. Romantischer Flitterkram und Goldschaum suchte vergebens über das nüchtern Prosaische dieses Wesens hinwegzutäuschen, das in den späteren Werken mehr und mehr offenbar wurde. Friedrich Bodenstedt (1819 bis 1892) erneuerte den Orientalismus, putzte sich als ein persischer Sänger, als der weise Mirza Schaffy aus und verdünnte den feurigen Wein des alten Hafis zu einem sanften und dünnen Tränklein für ein müdes Geschlecht, welches sich gern sagen läßt, daß ein wenig Liebeln und Trinken das Beste am Leben ist. Sein gänzlicher Mangel an politischer Tendenz empfahl ihn gerade für diese Zeit, die sich an der vormärzlichen Kampfpoesie völlig übersättigt hatte und mit Begier nach aller Goldschnitt-Lyrik und -Epik griff: nach Redwitz, Bodenstedt, nach Otto Roquette's „Waldmeisters Brautfahrt" und nach Putlitz (1821—1890). In dieses Geklingle und Reimgebimmle tönte dann die gehalt- und kraftvollere Weise Hermann Linggs (geb. 1820) hinein, der wieder mehr auf inhaltliche Bedeutung ausgeht und in einer epischen Lyrik mit Vorliebe große historische Gestalten und Vorgänge behandelt. Aber der weichliche Formalismus dieser Epoche widerstrebt dem Starken und Großen, und der Schwung dieses Dichters stürzt jäh in nüchternen Prosaismus ab.



Friedrich Bodenstedt.

Der geschichtliche Sinn, den die Romantik erweckt hatte, das liebevolle Studium der Vergangenheit und namentlich der mittelalterlichen Welt

wurden von einer neuromantischen Schule weiter gepflegt, an deren Spitze Joseph Viktor Scheffel steht (1826 bis 1886). Die gelehrten antiquarischen Neigungen Walter Scotts bekommen noch etwas Intimeres, und die reicheren und tieferen historischen Kenntnisse steigern die realistischen Anforderungen. Walter Scott schrieb als Kind seiner Zeit über die Vergangenheit, jetzt aber macht man schon den Versuch, sich selber künstlich in die Zeit zurückzuversetzen und aus ihrer Eigenart heraus die Dinge zu betrachten. Man machte sie sich gewissermaßen zu einer Gegenwart. Die Geschichtsdichtung nimmt wieder einmal ein archaisierendes Gepräge an. Am radikalsten ging hier ein orthodoxer Pfarrer Wilhelm Meinhold vor, der seine ergreifende Erzählung „Die Bernsteinhexe" als ein schriftstellerisches Erzeugnis des 17. Jahrhunderts ausgab und damit sogar Glauben fand, da er aufs geschickteste und sorgfältigste die Sprache jener Zeit nachgeahmt hatte. So weit ging Scheffel gerade nicht, und er läßt sich mehr an einem archaistischen Aufputz genügen. Die alte Romantik hatte die Schwärmerei für die mittelalterliche Poesie in Aufnahme gebracht, aber es war ihr keineswegs eingefallen, die-



Hermann Lingg.



Viktor Scheffel.



selbe frank und frei nachzuahmen. Das versucht nun die neue Romantik, welche in die Empfindungsweise der altdeutschen Kunst tiefer hineindringt und aus ihr heraus dichtet. Die Vaganten- und Fahrende Schüler-Poesie der Vorzeit dient als Vorbild für einen kecken, zechfrohen Gesellen, dessen barocker Studentenhumor auch aus der neuesten Wissenschaft Anregung zu allerhand lustigen Karrikatur-Arabesken gewinnt. Frischer Übermut, Humor und Sentimentalität vermischen sich in Scheffels „Trompeter von Säkkingen“, tiefer geht sein Prosaroman „Ekkehard“, der dem Scott'schen Geschichtsroman eine mehr lyrische Färbung verleiht und zum historischen Liebesroman werden läßt. Der Wilhelm Jordan'sche (geb. 1819) Archaismus tauchte noch ein Stück weiter in die Vorzeit zurück. In der mittelalterlichen Dichtung sieht er nichts mehr von der echt- und urdeutschen Kunst, die er sucht. Die Zeit, da das Hildebrandslied entstand, lockt ihn mit höchstem Zauber. Und er erneuert das Ur-Nibelungenlied und den Stabreim. Dabei ist er mehr Schüler des jungen Deutschland als der Romantik, von großer modern naturwissenschaftlicher Bildung, der in die altertümelnden Formen neuesten Zeitgeist hineinpreßt. In seinen „Andachten“ trägt er die Darwinistische Lehre in Versen vor, ohne schon zur eigentlichen künstlerischen Gestaltung hingelangen zu können.



Ja, ich mache für mein Gedicht
Sagengold zum Gußmetalle,
Aber [illegible] Plane
Baut' ich nur die Ahnenhalle.
Wilhelm Jordan.

Das Künstliche und Erkünstelte, das Gesuchte und Gemachte, das in diesem Archaismus zum Ausdruck kommt, charakterisiert die Poesie der Zeit. Und dann auch das Zierliche und Niedliche, das Kleine und Feine. Die

Lyrik scheint zu fühlen, daß sie durch sich allein nicht mehr zu fesseln vermag; das scharf Konzentrierte ihres Wesens verlangt auch vom Leser eine starke ästhetische Genußfähigkeit, welche offenbar nicht mehr vorhanden ist. Sie verbindet sich daher gern mit einer durch stärkere stoffliche Reize wirkenden Verserzählung. Diese aber löst sich in eine Reihe von Gedichten und Stimmungsbildern auf, und der Zusammenhang wird durch eine äußere Begebenheit, nicht durch eine innerliche Entwickelungsgeschichte hergestellt. Auch die Novelle ist jetzt mehr eine Schöpfung lyrisch beanlagter Naturen, als daß sie mit dem Epischen, als daß sie mit dem Roman in Verbindung steht. Sie kommt zu ganz besonderer Entfaltung. Adalbert Stifter (1806 bis 1868) entwirft eine lange Reihe außerordentlich fein und delikat ausgetiftelter Natur- und Stimmungsbilder, Kabinettsbilder einer jedes Steinchen und jedes Grashälmchen zählenden Kleinmalerei. Zum eigentlichen Lieblingsnovellisten der Zeit aber wird Paul Heyse (geb. 1830), ein Schüler Goethe's und Tiecks, der die Moral der Emancipation des Fleisches und das Recht der schönen Sinnlichkeit und der freien Liebe einer Gesellschaft, die gern allen Erregungen neuer Ideen aus dem Wege geht, mundgerecht zu machen weiß. Alles ist elegant, einschmeichelnd und verführerisch, zart parfümierte Erotik, bequem weltmännische Weisheit, das Leben sanft zu genießen und auch von einschmeichelndem Geibel'schen Formalismus. Eine charakteristische Damensalonpoesie, über der ein feiner Theegeruch schwebt. Stärker als bei Heyse fließt bei Theodor Storm (1817—1888) das Lyrische in das Novellistische aus, und eine Novelle konzentriert sich einigemale bei ihm in einem lyrischen Gedicht. Die Eichendorff'sche Romantik lebt in ihm fort, die landschaftliche Stimmungsdichtung voll weicher verschwimmender Töne. Auch Theodor Storm hat, und das ist symptomatisch



Paul Heyse

für die ganze Kunst dieser Zeit, ein Gedicht, eine Novelle immer wieder geschrieben, aber dieses eine Gedicht und diese eine Novelle ist ein Kabinettsstück an Feinheit der Ausführung und atmet den Duft und Zauber Schleswig-Holsteiner Marschen- und Heidelandschaft, ihrer traumverlorenen Einsamkeit in heißer Mittagsglut oder im Rauch gespenstischer Nebel. Storm wurzelt in der Romantik, aus der Goethe'schen Schule kam Heyse und ebendorther Gottfried Keller (1819—1890), der am meisten von dem Naturfrisch-Sinnlichen und der gesunden Kraft des Meisters in sich hat. Auch die Charakteristik besitzt etwas Festeres und Kernigeres. Das Schalkhaft-Humoristische beherrscht er wie das Rührend-Tragische, während das geistig-ideelle Leben mit seinen Wurzeln in dem echt schweizerischen, moralisch-pädagogischen Genius wurzelt. Der Goethe'sche Bildungs- und Erziehungsroman, der „Wilhelm Meister", ist im „grünen Heinrich" würdig fortgesetzt. Wenn Gottfried Keller mehr deutsch-schweizerisches Blut in seinen Adern trägt, so fehlt es bei seinem nächsten Landsmann Conrad Ferdinand Meyer (geb. 1825) nicht an schweizerisch-romanischen Elementen. Es weht aus seinen Werken etwas wie alter Renaissancegeist hervor, und gern kehrt er auch bei dieser Zeit ein und gewinnt uns für ihre Männer und Frauen. Er ist der Historiker unter diesen Novellisten und seine Geistes- und Ideenwelt die tiefste und die ernsteste. Das Beschauliche Kellers hat bei ihm schon mehr einen grüblerischen Charakter angenommen. Die ganze Form trägt einen plastischen Charakter, etwas Deutliches und Festes, das die Erinnerungen an den hellenischen Klassicismus erweckt. Auch Theodor Fontane (geb. 1819) möchte ich lieber einen Novellisten als einen Roman-



Theodor Storm.



Gottfried Keller.

dichter nennen, obwohl er schon weit weniger auf die Darstellung des Individuums als der Gesellschaft sich konzentriert. Er hat die besten neueren Balladen geschrieben, zum Teil altschottischen Charakters und doch durchaus neu, eigenartig und modern. Eine Poetennatur der ausgeprägtesten Objektivität und daher von wenig lyrischem Reiz, eckig und kantig, trocken und nüchtern, mit einem ironisch-satirischen Grundzug, strammen, brandenburgisch-preußischen Geistes, gewiß von feiner Intelligenz, eine märkische Fichte. Er ist für unsere Poesie, was Adolf Menzel für die Malerei, nahe verwandt mit dem ganz vereinzelt dastehenden Christian Fr. Scherenberg (1798 bis 1881), dem Sänger von „Waterloo“ und „Leuthen“, dem Schöpfer eines naturalistischen Epos, das freilich gar keine Nachfolger fand. Der scharfe Charakterdarsteller, doch erfindungsarme Erzähler Fontane, der mit höchster Kunst gerade eine an und für sich höchst uninteressante, enge und bornierte, durch und durch intelligenzlose Gesellschaft schildert, der durchaus kühle und völlig tendenzlose, niemals lobende und niemals tadelnde Beobachter, ist für diese Zeit eine Merkwürdigkeitserscheinung, und zu wirklichem Ansehen gelangte seine Kunst daher auch spät, verstanden wurde sie erst von dem neuen Naturalismus. Auch Gottfried Keller, C. F. Meyer und selbst der Scheffel'sche „Ekkehard“ haben sich nur sehr allmählich durchgerungen. Sieht man von Hebbel und Ludwig ab, so steht bei diesen Lyrikern und Novellisten die eigentliche Kunst, das wirklich ästhetische Können am höchsten. Man steht Dichtern gegenüber, während im Roman der prosaische und schriftstellerische Geist die Oberhand behielt. Er ist jetzt das vornehmlichste Organ des stofflichen und tendenziösen Realismus. Freilich gelangte er nicht zu so hoher und reicher Entfaltung wie in England und Frankreich. Er konnte bei uns auf keine so große Vergangenheit zurückblicken, nicht auf eine so große Schriftstellerlitteratur, wie sie dort im



C. F. Meyer.

18. Jahrhundert geblüht hatte; er war noch jünger und unerfahrener. Die außerordentlich ästhetische Kultur der Deutschen in der klassisch-romantischen Periode wirkte ja noch immer nach, und auch dieses ästhetische Empfinden war dem Schriftstellerroman nicht besonders günstig. Dieser letztere unterschied sich wesentlich genug von der Romandichtung jener älteren Zeit, und mit einer gewissen Geringschätzung hatte die klassisch-romantische Kunstanschauung auf den Romanschriftsteller, den Halbbruder des Dichters, herabgesehen.



Theodor Fontane.

Je weniger ernsthafte Anforderungen die deutschen Romanschreiber an sich stellten, desto massenhafter war die Produktion, mit der sie den Markt zu überschwemmen anfingen. Natürlich kann es hier nicht meine Aufgabe sein, von all den Unterhaltungserzählern, die oft äußerlich den meisten Erfolg davontrugen, auch nur die flüchtigste Notiz zu nehmen, und auch nicht von den geringeren Talenten, die eine ernsthaftere künstlerische Betrachtung vertragen. Nur die Hauptzüge der Entwickelung sollen dargestellt, nur die ersten Namen genannt werden, welche dem Romane neue Ziele und Richtungen gaben.

Der älteren historischen Schule, die in Scott ihren Meister sah und ihm nachahmte, gehörte noch Willibald Alexis (W. Häring, 1798—1871) an, der Schöpfer eines brandenburgisch-preußischen Geschichtsromanes, der wiederum verschiedene Nachfolger fand, ferner Heinrich König (1790. bis 1869), Franz Trautmann (1813—1887) u. a., während Charles Sealsfield (1793—1864) einige Zeit lang durch seine dem Geschichtsroman nahestehenden geographisch-exotischen Romane die Aufmerksamkeit fesselte.

Der jungdeutsche Tendenz- und zeitgenössische Sittenroman erhält durch Gustav Freytag (1818—1895) eine neue Wendung. Wenn bei Gutzkow noch die Kritik und die Polemik im Vordergrunde stehen, so spiegelt Freytag die Gesinnungen des selbstbewußten, bürgerlichen Patriciertums wieder, das die Versöhnung mit den bisher bekämpften Gewalten anstrebt. Er sucht das Volk bei der Arbeit auf und schildert in „Soll und Haben“ die kauf-

männische, in der „Verlorenen Handschrift“ die gelehrte Welt und entrollt, dem Geschichtlichen sich zuwendend, in den „Ahnen“ Bilder deutscher Vergangenheit. Das bloße Raisonnement tritt in den Hintergrund, und die künstlerische Gestaltung gewinnt wieder an Kraft. Auch die Komposition wird gedrängter und geschlossener. Das nüchtern-prosaische Wesen, den Mangel großgeistigen Wesens, das dem jungen Deutschland anhaftet, vermag auch Freytag nicht zu überwinden, und ein geistreichelnder Feuilletonwitz muß vielfach einen tieferen Humor und echtere Komik ersetzen. Andere kehrten dem Salon und der bürgerlich-städtischen Gesellschaft den Rücken und wandten sich der Darstellung des bäuerischen und ländlichen Lebens zu. Der starr-orthodoxe und konservative Schweizer Pfarrer Jeremias Gotthelf (Albert Bitzius 1797 bis 1854) gab eine aus wirklicher Beobachtung geschöpfte, ungeschminkte, naturalistische Schilderung und Charakteristik der Bauern und durchsetzte seine Erzählung mit Predigten und moralischen Abhandlungen; auch Berthold Auerbach (1812 bis 1882) steckte allzu tief im Geiste des „jungen Deutschland“, als daß er sich über das Raisonnierende und Reflektierende zu reicher künstlerischer Gestaltung erheben konnte. Im Gegensatz zu Gotthelf vertritt er den Freisinn und die Aufklärung und einen eleganten Salonrealismus, der die Bauern erst säuberlich wäscht und frisiert, bevor er sie dem Leser vorführt. Der stoffliche Realismus dieser Zeit drang auf eine noch intimere Wirklichkeitswiedergabe, und Hand in Hand mit der Bauernerzählung ging eine mundartliche Dichtung, welche aus der alten Schwärmerei für das Volk und alles Volkstümliche neue



Gustav Freytag.

Nahrung sog. Aber er kam dabei vielfach zu einem Gegensatz zwischen dem Ausdruck und Empfindung und Inhalt. Letztere wiesen auf eine höhere und vornehmere Bildungssphäre hin, und es steckte auch in dieser Kunst das Charakteristische der Zeit, das Gemachte, die Lust an Schein und Täuschung, an formalistischem Spiel, an Masken- und Kostümwesen. So in den sinnigen und gemütvollen Gedichten des Holsteiners Klaus Groth (geb. 1819). Selbst Fritz Reuter (1810 bis 1874) hat diese Klippe nicht immer überwunden. Mit seinem ganzen geistigen Wesen aber steckt er doch ganz anders in der Gedanken- und Anschauungswelt des deutschen Mittelstandes und des Kleinbürgertums. Er lebt mit ihm und in ihm. Er hebt sich und will sich um keinen Zoll darüber erheben. Den Spaß und die urwüchsige Komik dieser Welt und auch ihren Ernst, ihre Gerührtheiten und Sentimentalitäten versteht er wie kein anderer. Weil er selbst ein kleinbürgerlicher Geist ist, weiß er seine Welt mit allen ihren Gestalten und Empfindungen vortrefflich zu schildern, und so wurden seine plattdeutschen Erzählungen zu der bekanntesten Lektüre für die weitesten Kreise unseres Volkes, das überall Vertrautestes und Nächstes, Selbsterlebtes und Selbstempfundenes dargestellt



[illegible]

Hoch oder glatt,
Drög oder natt,
Grof oder fin,
Beer oder Win —
[illegible] mutt et sin. —

Kiel Klaus Groth

sah, dargestellt von einem Meister in der Kunst der komischen Situationen und Charakteristiken.

Wie in der Lyrik, so führte auch im Drama die Schule des klassisch-romantischen Epigonentums zu einer Dichtung der glatten Konventionalität. Im südöstlichen Deutschland herrschte der Einfluß Grillparzers vor und das Wesen eines weichen, frauenhaften, reicher mit spanischen und romantischen Elementen durchsetzten Klassicismus, der mehr auf das Gefühlsselige ausging, während im Norden und in den protestantischen Ländern das Schiller'sche Drama die meiste Nachahmung fand und das Gedanklich-Ideelle stärker betont wurde. Die künstlerisch-sinnliche Gestaltungskraft aber war dort wie hier bereits bedenklich geschwunden. Den österreichischen Geist verkörpert am besten der Freiherr von Münch-Bellinghausen, der unter dem Namen Friedrich Halm (1806 bis 1871) schrieb, das norddeutsche Wesen Julius Mosen (1803—1867), der auch in seinen epischen Dichtungen dem Gedanken die erste Stellung einräumte und über dem Denken nur zu sehr das Bilden vergaß. Er steht schon näher dem jungdeutschen Versdrama der Gutzkow, Laube und Robert Prutz, das, wie bereits betont wurde, gleichfalls aus der Schiller-Nachahmung hervorging, künstlerisch Neues und Eigenartiges nicht sagen konnte und diesen Mangel durch zeittendenziösen Inhalt, Schlagworte und Schlagreden zu ersetzen suchte. Der neu anwachsende Einfluß der französischen Litteratur machte sich in der eigentlichen Dichtung kaum geltend; um so mehr unterwarf er sich die Schriftstellerpoesie. Vor allem war es die Schule des bon sens, wie sie sich in Eugen Scribe verkörperte, welche sich auch die deutsche Bühne eroberte. Sie stand dem herrschenden jungdeutschen Geiste am nächsten. Das staats- und litteraturgeschichtliche



Fritz Reuter.

Intriguenlustspiel und das zeitgenössische Sitten-, Salon- und Gesellschaftsschauspiel wurde von hier aus wesentlich mit bestimmt. Das alte Iffland'sche Drama nahm einen geistreicher weltmännischen Charakter an, und statt durch das Gemütvolle und Gefühlsselige suchte es jetzt durch Verstand und Witz, durch Polemik und Raisonnement, durch Erörterung socialer und moralischer Fragen, gesellschaftlicher Zustände, durch verwickeltere Intriguenhandlung und pikant-eleganten, feuilletonisierenden Dialog zu wirken, kurz durch allerhand Eigenschaften, in denen vor allem die französische Verstandespoesie sich immer ausgezeichnet hatte. Der Österreicher Eduard v. Bauernfeld (1802—1890) erschien in den dreißiger Jahren mit einigen seiner besten Salonlustspiele auf der Bühne, Lustspielen von litterarischer Haltung, von zahmerem Spott, liebenswürdiger Heiterkeit und noch mehr familiär-privaten Charakters. Schärfere Luft wehte schon bei Gutzkow und Laube, und zu seiner Höhe gelangte dieses zeitgenössische Sitten-Schauspiel und Lustspiel in den dramatischen Werken Gustav Freytags. Er blieb aber auch da in der Enge und Nüchternheit des bon sens, im familiären Wesen stecken und ließ große Auffassung und geistige Wucht vermissen. Den harmlosen philiströsen Schwank der Situations- und leichten Karrikaturkomik bearbeitete mit dem größten Erfolge Roderich Benedix (1811-1873), der neben der älteren Charlotte Birch-Pfeiffer (1800 bis 1868), der Verfasserin rührseliger Schauspiele, vor allem für den breiten Geschmack der Menge und das Alltagsbedürfnis der Theater zu sorgen hatte. Nur wenig über die Birch-Pfeiffer erhob sich S. Mosenthal (1821—1877), und nur wenig über Mosenthal A. E. Brachvogel (1824—1878), der einige Zeit lang durch kraftgenialische Fratzen den unkritischen und unkünstlerischen Sinn der Zeit über seine innere Leere hinweggetäuscht hatte.



Friedrich Halm.
Nach einer Zeichnung von Auguste Hüssener.

In den vierziger und fünfziger Jahren kann an dem Niedergang der deutschen Poesie schon kein Zweifel mehr sein, vor allem, was die eigentlich ästhetischen Fähigkeiten angeht. Der Schriftstellergeist und der stoffliche und tendenziöse Realismus standen verständnislos den l'art pour l'art-Bestrebungen der Romantiker gegenüber und besaßen darum auch so gut wie nichts mehr von dem elementar-künstlerischen Auffassungsvermögen des

Weimarer Klassicismus. Der äußere Formalismus der Geibel'schen Schule aber, der Epigonen und Konventionalisten, das Erkünstelte der Neuromantiker wies auf den Schwund aller ausgeprägten persönlichen Eigenart, auf den Mangel an Innenleben hin. Auf den Wellen des Hellenismus aber, des weltlitterarischen Eklekticismus und der neuen Franzosennachahmung war vor allem auch das Verständnis für das Wesentliche und Charakteristische der echt germanischen Kunstauffassung hinweggeschwemmt. Das, was der Poesie der Zeit im wesentlichen mangelte, ein starkes und elementares ästhetisches Auffassungsvermögen, persönliche Eigenart und Selbständigkeit und die scharf ausgeprägte besondere Eigentümlichkeit des germanischen Kunststiles findet sich vereinigt nur bei Friedrich Hebbel (1813—1863) und Otto Ludwig (1811—1865), die darum auch als Sonderlinge in diesen Jahrzehnten erscheinen und fremd und feindlich allen herrschenden Richtungen gegenüberstehen. Das bedeutet immer viel Lebenstragik, mühsames Ringen, Unverstandenheit und Mißerfolg. Beide wurzeln im Boden des germanischen Naturalismus, wie ihn das Shakespeare'sche Drama, die Dichtung des Sturmes und Dranges, und des jungen Goethe geoffenbart hatte, des künstlerischen Realismus, der mit dem stofflich-tendenziösen nichts gemeinsam hat. Beide erfassen die Natur wieder mit eigenen Sinnen, beide streben nach der schärfsten und sinnlichsten Wiedergabe der Erscheinungswelt und nach



Ed. v. Bauernfeld.



Friedrich Hebbel.

möglichst lebendiger individueller Charakteristik, nach einer Fülle und Reichhaltigkeit der objektiven Menschendarstellung, welche der deutschen Litteratur schon in den Tagen des romantischen Subjektivismus abhanden gekommen war. Aber beide sind auch Grüblernaturen, Kinder einer reflexionszerrissenen Zeit, von des Gedankens Blässe angekränkelt, immer sich selber belauschend und belauernd, unzufrieden und mit sich selber im Kampf, ohne Naivetät, ohne Freiheit und Froheit des Geistes. Es fehlt der Blick ins Weite und Große, die idealistische Zuversicht, und der Geist verliert sich in der Fülle der Einzelheiten, der Kleincharakteristik und zum Teil auch des Sonderbaren und Abnormen. Ludwig wie Hebbel gehören zu den Originalitätsmenschen, die nicht genug Anpassungsvermögen besitzen, nicht genug den objektiven Sinn und den gesunden Eklekticismus der ersten, der größten Weltpoeten. An Fülle der künstlerischen Sinnlichkeit, an einer gewissen Frische und Natürlichkeit, an Unmittelbarkeit der Anschauung, an Wärme des Gefühls und der Leidenschaft übertrifft Ludwig den verschlossenen, starren, kalten und harten Hebbel, der sich seiner Gefühle zu schämen scheint, bei dem der Künstler mit dem Denker verzweifelt ringt und der oft vergebens seine Abstraktionen in sinnliche Erscheinungen umzusetzen sucht. Doch ist die geistige Welt dieses Letzteren selbständiger und eigenartiger. Er wirft neue psychologische Probleme auf von weitester Perspektive und stellt das Weib und die Beziehungen der Geschlechter zu einander in einem ganz neuen Lichte dar. Eine neue psychologische Poesie hebt mit ihm an, von verfeinerten Nerven und gesteigertem reinen Erkenntnisdrang. Er gehört in die Reihe der „unbarmherzigen" Künstler, bei denen von der Gefühlspoesie des 18. Jahrhunderts wenig mehr zu verspüren ist; an Flaubert



Otto Ludwig.

erinnert er uns am meisten an Ibsen und muß so als einer der ersten Bahnbrecher des neuen Naturalismus gelten. Der shakespearisierende Dramatiker J. L. Klein (1810—1876) und der mit Georg Büchner geistig verwandte Griepenkerl (1810—1868) stehen in einigen Beziehungen zu den beiden Führern der damaligen germanisch-naturalistischen Richtung.

Auch die Schauspielkunst hatte die Wendung von der Romantik zum Realismus mitgemacht. Der jungdeutsche Geist der zersetzenden Reflexion und scharfen, klaren Verständigkeit trat am deutlichsten in den Gebilden Karl Seydelmanns hervor, der in Stuttgart und dann in Berlin wirkte, während später die Halm-Geibel'sche Poesie der schönen und weichen Formen, des klassisch-romantischen Epigonentums bei Julie Gley-Rettich und der jüngeren Marie Niemann-Seebach schauspielerisch zum Ausdruck kam. Das Theater der preußischen Hauptstadt aber war seit den fünfziger Jahren in einem beständigen Rückgang geschritten und verfiel mehr und mehr der Herrschaft der Nüchternheit und Hausbackenheit, der Alltagsrealistik, in welch letzterer feine Charakterisierungstalente, wie Theodor Döring und Minona Frieb-Blumauer, sich auszeichneten. Dresden hatte Berlin den Rang abgelaufen und eine erlesene Künstlerschar zu vereinigen gewußt; der elegante und vornehme Emil Devrient vertrat hier die alte deklamatorische Schule des Weimarer Stils und kämpfte mit dem nach Effekten und Überrumpelungen haschenden Realisten Bogumil Dawison um die Ruhmespalme. In Dawison und Devrient prägte sich schon deutlich der Charakter des Virtuosentums aus, dem alle Talente dieser Zeit ihr Opfer brachten und das, gleichgiltig gegen das Dichterwort, gleichgiltig gegen Zusammenspiel und Gesamtwirkung, nur die eigene Persönlichkeit in das glänzendste Licht zu stellen suchte und mehr auf die Wirkung als auf die Sache ausging. Auf entschlossenste Gegnerschaft stieß es nur bei den einsichtigsten Dramaturgen und Bühnenleitern der Zeit, bei Eduard Devrient und Heinrich Laube. Unter dem letzteren erhob sich das Wiener Burgtheater, nachdem es nach den Tagen Schreyvogels



Nach einer Zeichnung von J. Elias.

in Verfall geraten war, wieder zur ersten deutschen Bühne, welche die geistigen und litterarischen Bewegungen mit Aufmerksamkeit verfolgte und eine vortreffliche Schule für die Schauspielkunst abgab. **Sonnenthal, Lewinsky, Förster, Baumeister** u. a. bildeten die älteste Gruppe der Laubeschüler, die einen gewissen stilisierten Realismus zur Herrschaft brachten: was ihnen an Größe und Schwung abging, suchten sie durch saubere und feine Einzel- und Kleinmalerei zu ersetzen.



Emil Devrient

Gezeichnet von C. l'Allemand.

Als Jungdeutscher besaß Laube vor allem Sinn und Verständnis für das zeitgenössische Sitten- und Gesellschafts-, das Salon- und Konversations-Schauspiel; er verhalf mit am meisten dem französischen Drama wieder zum Übergewicht, den es in dieser Periode erlangte. Auch die Schauspielkunst wurde durch ihn vornehmlich eine elegante, realistische Konversations-Schauspielkunst, welche allerdings dem Drama der Klassik und Romantik nicht mehr gewachsen sein konnte und das Heroische zu sehr ins Gefällige und zum Teil Nüchterne herabzog.

In den sechziger und siebziger Jahren steht die Entwickelung so gut wie ganz still, und das bedeutet immer eine Erschöpfung der Kräfte, eine Zeit des Verfalls. Die Kunst vermag nichts wesentlich Neues und Eigenartiges mehr zu sagen. Selbst eine Bewegung, wie die des „jungen Deutschland“, bringt sie nicht hervor. Es leben die Tendenzen und Richtungen der fünfziger Jahre fort, und die Jüngeren sind zumeist Schüler und Nachahmer der Älteren, das heißt: schwächere Talente. Der politisch-nationale Aufschwung des Volkes, welcher endlich zur Gründung des neuen Kaiserreiches führte und zur Einheit nach außen hin, änderte an den litterarischen Zuständen zunächst gar nichts. Und das ist nur natürlich. Der Geist, aus dem diese real-politische Bewegung hervorgegangen war, stand in den Tagen der Romantik und in den vierziger Jahren auf seiner Höhe. Wie immer, war die idealbildende Kunst vorangegangen. Aber sie hinkte keineswegs den Ereignissen nach. Das neue Deutsche Reich besaß längst eine Poesie des nationalen Einheitsideales, und diese brauchte nicht erst noch geschaffen zu werden. Die Dichtung bedurfte vielmehr neuer Ideen und Ziele, die natürlich auch erst von einem neuen, jüngeren Geschlechte recht, innig und tief erfaßt werden konnten. Es hat daher nichts Merkwürdiges an sich, daß in jenen Tagen, welche die Erfüllung des alten nationalen Einheits-Ideales herbeiführten, die Litteratur dieses Ideales schon in den letzten Zügen lag und zunächst eine große geistige Öde sich ausbreitete.

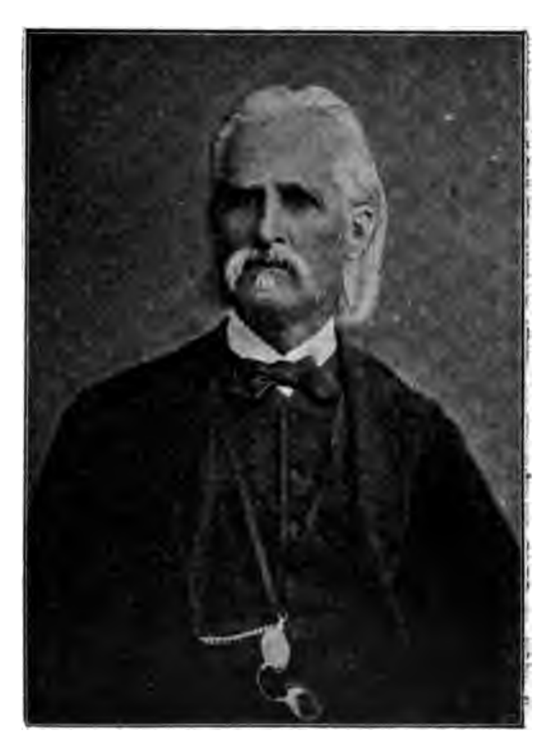
In den fünfziger und ersten sechziger Jahren hatten sich in München, aus dem der kunstliebende König Maximilian II. so etwas wie ein zweites Weimar machen wollte, einige der ersten und besten Poeten der Zeit zusammengefunden: Geibel, Bodenstedt, Scheffel, Lingg, Heyse. Andere kamen hinzu: der vielseitige, gedankliche Graf **Adolf Friedrich von Schack** (1815—1895), der glänzende, formgewandte Platenide **Heinrich Leuthold** (1827—1879), **Julius Grosse** (1828), **Felix Dahn** (1834), **Hans Hopfen** (1835). Man könnte unter dem Begriff „Poesie der Münchener Dichterschule“ den Charakter der herrschenden Zeitdichtung zusammenfassen, die bis in die augenblickliche Gegenwart noch hineinreicht. Lyrische Gedichte, Balladen und reflektierend-deklamatorische Hymnenpoesien, poetische Verserzählungen, welche im allgemeinen in Byron wurzelten, historische Tragödien in fünffüßigen Jamben, welche das Bühnenlicht nicht recht vertrugen, sind vorzugsweise von den Männern dieses Geschmacks ausgegangen. Eine akademisch-konventionelle Poesie, von korrektem glattem, äußerlichem Formalismus, in dem der Geibel'sche Eklekticismus vorherrscht. Bei anderen treten aber auch schärfer die streng antikisierenden Platen'schen Elemente hervor. **Rudolf Gottschall** und in seinem Gefolge **Max Kalbeck** (1850) finden das Heil sogar in gereimten, antiken Odenversmaßen. Die humane Bildungswelt des Klassicismus und ihr Schönheitskultus leben in dieser kühlen, verständigen Dichtung fort: **Hermann Allmers**

(1821), Albert Moeser (1835), Ferdinand von Saar (1835), die beiden letzten Nachzügler der politischen Tendenzpoesie, Rittershaus (1834) und Träger (1830), von Jüngeren Heinrich Vierordt (1855), die feinsinnigen Ästhetiker H. A. Bulthaupt und Karl Woermann kann man als die Hauptvertreter dieser Richtung ansehen. Auch die protestantische Pfarrhauspoesie Karl Geroks (1815—1890) und Julius Sturms (1816), denen Albert Knapp (1798 bis 1864) und Philipp Spitta (1801—1859) vorangingen, steht in naher künstlerischer Verwandtschaft dazu. Christliche Gesinnung herrscht hier nur anstatt eines klassicistisch-weltlichen Glaubensbekenntnisses, und der Einfluß der alten schwäbischen Schule ist der bestimmendste. Frischere Laute unmittelbaren Gefühles vernimmt man bei J. G. Fischer (1820), der Mörike näher steht, und bei Martin Greif (1839), welcher sich eng an Goethe und das Volkslied anlehnt. Doch hat diese Naivetät auch manches Gemachte an sich und stürzt ins Kindische oder Prosaisch-Triviale ab.

Die erkünstelte und archaisierende Neuromantik Scheffels, die mittelalterliche Imitationspoesie verwässerte Julius Wolff (1834) in einer Reihe von vielgelesenen Verserzählungen, und Rudolf Baumbach (1841), Scheffels begabtester Schüler, spielte dem Publikum zum Dank die Maskeradenrolle eines fahrenden Schülers. Und was Julius Wolff für die Kinder der Welt bedeutete, das ward der ernstere und strengere Fr. W. Weber (1813—1890) für das christlich-ultramontane Deutschland. Er verschmäht den koketten Formalismus und die gezierten, archaistischen Spielereien jener Neuromantiker und hält sich mehr an den Stil der eigentlichen, und zwar der Spätromantiker dieses Jahrhunderts.

Wie die Heine'sche Poesie den Zersetzungsprozeß der alten romantischen Dichtung wiederspiegelt, aber auch mancherlei Keime einer neueren realistischen Kunst in sich birgt, so mündet auch die Dichtung des klassisch-romantischen Epigonentums, des Eklekticismus und Konventionalismus mit einem Arm in eine Zersetzungspoesie, die aus den verschiedensten Stoffen sich zusammenformt, aber doch noch die meiste Eigenart verrät. Heine selber steht an der einen Seite des Einganges zu dieser Litteratur, an der anderen Schopenhauer und die pessimistische Philosophie, welche zur Modephilosophie der Tage geworden war. Das bunte Bild, welches sie bietet, läßt sich nur schwer in wenigen Worten wiedergeben. Der Versphilosoph dieser Schule, ein vorwiegend reflektierend-didaktischer Poet, der das Glaubensbekenntnis der Lebensverachtung und der Todesfreude immer wieder formuliert, ist Hieronymus Lorm (Heinr. Landesmann, 1821). Auch Dranmor (Ferd. v. Schmid, 1823—1887) bleibt vielfach in nur Gedanklichem stecken, erhebt sich aber auch an anderen Stellen wieder zu sinnlicherer Gestaltenfülle. Seine radikal-materialistische Weltanschauung ist von immoralistischen Tendenzen angehaucht. Kecker und übermütiger kommen sie noch bei Eduard Grisebach (1845) zum Ausdruck, dem begabtesten Heineschüler. Die Lebensverachtung und der

Todesgedanke führen hier zu einer derben ethisch-materialistischen, geschlechtssinnlichen Lyrik, welche die Heine'sche Kokotten- und Grisettenpoesie fortführt und in das moderne Großstadtleben hinabsteigt. Seine nächste Geistesverwandtin ist die herbere österreichische Dichterin Ada Christen (A. v. Breden, 1847). Wenn Grisebach schmunzelnd den Verführer, den neuen Tannhäuser und Don Juan macht, so schreibt sie aus der Seele einer Verlorenen heraus. Und in die Verzweiflungslaute der Sünderin mischen sich die Töne einer sozialistisch-proletarischen Anklagedichtung. Das vielseitigste und reichste Talent in dieser Richtung, Robert Hamerling (1830—1889), ist auch am tiefsten verwickelt in das innerlich Widerspruchsvolle und Gegensatzreiche, welches dieser Kunst anhaftet. Ein grob sinnlicher Charakter mit ausgeprägter Vorliebe für das aufregend Sexuelle, für eine farbenbunte Dekorations- und Ausstattungspoesie, grelle Schilderungen und effektvolle Beschreibungen, und eine höchst abstrakte, auf die Vernichtung alles Sinnlichen ausgehende Denker- und Philosophennatur wohnen bei ihm dicht nebeneinander. Die derbe Geschlechtssinnlichkeit aber erscheint wieder vorwiegend als der Ausfluß



Geist und Sinn hat ewige Unrast:
Nur im Herzen keimt der Friede,
Keimt die Demuth, lebt die Liebe,
Lebt der heilig Sehnsuchtsvolle.

Graz 3. Okt. 88.

Robert Hamerling

reiner Phantasieerregungen und ein rein geistiger ins Ätherische sich verflüchtender Schönheitshunger, sowie ein indisch-buddhistischer Spiritualismus kommen zum Vorschein. Aus dem Hellenismus, dessen körper- und formensinnliches Wesen schon bei Winckelmann hervortrat, schöpft Hamerling vor allem, und dieser Hellenismus erscheint bei ihm wie in einem letzten Auflösungszustand begriffen. Man kann in dem Dichter einen extremen Vertreter des alten klassicistischen Idealismus ansehen. Er ist Idealist seinen Anschauungen und dem künstlerischen Stile nach. Im Grunde aber fehlt es der idealistischen, klassicistisch-hellenistischen Kunst der Zeit an der echten künstlerischen Sinnlichkeit. Die Gestalten Hamerlings erscheinen als blutlose Schemen und Abstraktionen. Und der Idealismus geht über und verbindet sich mit einem stofflichen Naturalismus, dem Naturalismus der Psychopathia sexualis, der bald in der eigentlich naturalistischen Litteratur der achtziger Jahre eine so große Rolle spielt. Auch die episch-lyrische Dichtung Hans Herrigs (1845) und die von philosophischen Elementen durchdrungenen farbenprächtigen Schöpfungen Oskar Linke's (1854) tragen manchen eigenartigen Zug und gehören dieser Richtung der Zersetzung und Neuarbeit an.

Im Drama trat die Herrschaft des Konventionalismus noch deutlicher und schärfer hervor. Das typisch jungdeutsche Geschichtsdrama, die geschichtliche Tragödie und Komödie hielt wesentlich Rudolf Gottschall (1823) aufrecht, der für eine Zeit lang auch in der Kritik die Führerrolle in den Händen hatte. Seine Kritik, wie die Karl Frenzels (1827) jungdeutschen Geistes, war in mancher Hinsicht etwas äußerliche Rezeptkritik und nicht ohne Gottsched'sche Anklänge, aber fußte doch auf gründlichen Kenntnissen und trug einen ernsten und gewissenhaften Charakter. Die Jambentragödie Gottschalls, Heinrich Kruse's (1815) und der akademischen Münchener Richtung bedeutete jedoch nicht viel anderes als einen letzten Zusammenbruch des Schillerepigonendramas und auch die kraftgenialisch-angehauchte Tragödie Albert Lindners (1831—1888) konnte nur vorübergehend die Interesselosigkeit des Publikums überwinden, welche dieses in den sechziger und siebziger Jahren dem idealistischen Drama gegenüber an den Tag legte. Bessere äußere Erfolge erzielte das Sitten-, Salon- und Gesellschaftsspiel. Es stand jedoch ganz unter dem Einfluß der Franzosen des zweiten Kaiserreiches und Dumas Sohn, Feuillet, Augier, Sardou waren die eigentlichen Herrscher auch auf der deutschen Bühne. Ihre deutschen Nachahmer vermochten die Muster und Vorbilder nur zu verwaschen und zu verzerren. Arm an Erfindung und dramatischen Fähigkeiten, arm an Tendenzen und Ideen erreichten sie auch nicht das Aufregende und Theatralisch-Spannende, Sensationelle des französischen Dramas, noch auch das Pikant-Interessante der Räsonnements über allerhand Fragen der Zeit und des Gesellschaftslebens. Von der Höhe, die es bei Freytag erreicht hatte, stieg das Salonschauspiel rasch herab und verflachte teilweise zu einem geistig-dürftigen Feuilleton- und

Dialogstück, das nicht viel mehr bot als eine Ansammlung von Witzen, Tages- und Gesellschaftsklatsch. In dieser Gestalt erscheint es vor allem bei Paul Lindau (1839), der auch als führender Kritiker in den siebziger Jahren den Geschmack beherrschte und einen gründlichen Mangel an ästhetischer Bildung und Urteilsfähigkeit durch eine witzelnde Schreibweise zu ersetzen suchte. Mit dem besten Erfolge verfolgte dessen Bahnen Oskar Blumenthal (1852) weiter, während Hugo Bürger (Hugo Lubliner 1846) mehr Gewicht auf die Handlung legte und den Franzosen in der Erfindung verwickelter Intriguen nachstrebte. Dem Salonschauspiel stellte der von einem Iffland'schen Geist angehauchte Adolf l'Arronge ein volkstümlicheres und mehr kleinbürgerliches Familienschauspiel, aus Sentimentalität, Possenkomik und Melodramatik zusammengewoben, entgegen, während der Benedix'sche Lustspielschwank seine Fortsetzung bei Gustav v. Moser (1825) und Julius v. Rosen (1833—1892), dann später bei Franz v. Schönthan und anderen fand. Eine etwas feinere litterarische Haltung hatte ihm Ernst Wichert (1831) gegeben.

Von Poesie und Kunst war in dieser Dramatik nur noch wenig zu spüren, und das deutsche Theater stand in den siebziger Jahren tiefer, als es jemals seit den Tagen Gottscheds gestanden hatte. Diese Litteratur bedeutete einen großen Zusammenbruch der ästhetischen Fähigkeiten bei den schaffenden Geistern, wie beim Publikum, und nur wenige empfanden damals schon, wie schlecht es mit der Dichtung aussah. Doch regten sich auch bald wieder die idealeren Empfindungen der Nation. Der Begeisterungsrausch über die Errichtung des neuen Reiches erweckte den Glauben, daß nunmehr ein neues goldenes Zeitalter der deutschen Dichtung anbrechen müsse, und doppelt empfand man die Abhängigkeit von den Franzosen und eiferte nachdrücklicher gegen die herrschende Operetten- und Cancanlitteratur. Die große musikalische und Opernbühnenbewegung, die sich an den Namen Richard Wagners anknüpfte, griff in das Gebiet der Poesie herüber. Mit leidenschaftlichem Zorn hatte Wagner die Theaterzustände gebrandmarkt und endlich zu Ende seines Lebens einen großen Plan und Gedanken verwirklicht und zu Bayreuth eine Idealbühne geschaffen, welche nur den höchsten und reinsten künstlerischen Aufgaben dienen sollte. Und von dem kleinen Meiningen aus kam ein neuer Anstoß. Dort war unter der thätigsten Anteilnahme eines theaterbegeisterten Fürsten eine Bühne erstanden, welche der Darstellung der klassischen Dramen eine Liebe und Sorgfalt widmete, wie sie nirgendwo anders anzutreffen war. Wohl trug die Meininger Reform zum Teil einen äußerlichen Charakter, doch überwogen die geistigen und idealen Wirkungen und Erfolge. Die großen Bühnenwerke, welche infolge der ganz unzulänglichen Aufführungen zumeist vor leeren Bänken gespielt worden waren, zogen wieder Scharen von Zuhörern heran und wirkten von neuem befruchtender auf die zeitgenössische Dramatik. In Meiningen entdeckte man Arthur

Fitger (1840) und den reicheren und mächtigeren Ernst v. Wildenbruch (1845). Wohl konnten diese keine Kunst von neuer und starker Eigenart schaffen und hielten an dem überlieferten Stile Schillers und der Schiller-Epigonen fest. Aber sie flößten der ganz ermatteten Tragödie wieder Blut ein, zunächst einmal das Blut einer starken und wirksamen Handlung. Sie griffen zu den derbstofflichen Elementen, nach denen der breite Geschmack eines breiten Publikums zumeist hungert, und rissen durch lärmende Leidenschaft, scharfe Gegensatzwirkungen, Fülle der Vorgänge und Ereignisse Verwickelungen der Intrigue, theatralische Effekte aller Art zu lautem Beifall hin. An äußeren Wirkungen konnte es dieses Drama wieder mit dem vielgepriesenen derbstofflichen und aufregenden Sensationsdrama der Franzosen aufnehmen. Der Geist aber, der in Wildenbruch lebte, war der einer echten Jünglingsbegeisterung, der nationalen Begeisterung der siebziger Jahre, der Hohenzollernschwärmerei, des frohen Jubels über die Errichtung des neuen Reiches, den kein anderer so wie er dichterisch verkörpert hat. Das macht ihn zu einer festen und geschlossenen Persönlichkeit, welche dem hin und her irrlichternden, durch jede fremde Individualität leicht beeinflußten geistreicheren und nervöseren Richard Voß (1851) am meisten abgeht. Er besitzt Neigungen für eine tiefere und intimere Kunst, die aber immer mehr von einem schon ganz überhitzten und sich selbst überschlagenden Sinn für derbstoffliche Wirkungen und das Theatralisch-Effektvolle erstickt worden sind. Noch vor Fitger und Wildenbruch war Ludwig Anzengruber (1839—1889) hervorgetreten wie Fitger mit liberalen Tendenzschauspielen, in denen der Geist der religiösen und kirchlichen „Kulturkampf"-Bewegung der siebziger Jahre zum Ausdruck kam. Seine Bauern- und Dialektschauspiele sollten zunächst nicht mehr sein, als was man gewöhnlich „Volksstücke" nennt: künstlerisch-litterarisch pflegen diese eben nicht hoch zu stehen und voller Plattheiten in ideeller wie in ästhetischer Hinsicht zu stecken. Bei Anzengruber nun liegt fortwährend der schlicht-anspruchslose und triviale Volksstückschreiber



Ernst von Wildenbruch.

mit einem Dichter ersten Ranges in Kampf und Widerspruch, einem Eigenartskünstler von tiefsinnigem Humor und echt germanisch-naturalistischer Art, der vielleicht deshalb nicht zur vollen Entfaltung seiner Größe kam, weil seine geringeren und alltäglicheren Werke weit mehr Anklang fanden als die tiefsten und eigenartigsten von seinen Dichtungen. Die mundartliche Dichtung, vor allem der Bauern- und Dialektroman, wurde weiterhin durch die Gunst der Zeit getragen: der gemütvoll-beschauliche Oberösterreicher P. K. Rosegger (1843) fand seine Wege besser gebahnt als der herbere Anzengruber. Karl Stieler (1842—1885) dichtete in der Sprache des bayerischen Volkes, Maximilian Schmidt (1832) und Ludwig Ganghofer (1855) lenkten in die Pfade des reinen Unterhaltungsromanes hinein.



Der bürgerlich-liberale Tendenzroman des jungen Deutschland gelangte in den politisch erregten sechziger Jahren wieder zu neuem Ansehen. Friedrich Spielhagens (1829) beweglich-nervöse Subjektivität bildete in vielem den Gegensatz zu der Freytag'schen Natur und ergänzte sie damit. Die Vorzüge und Mängel eines zu ausgeprägten Subjektivismus treten bei ihm hervor: er ist ein glänzender Schilderer und packender Rhetoriker, — doch zu lyrisch für einen Epiker und ein mangelhafter Charakteristiker. Bei Julius Rodenberg (1831) und Karl Frenzel (1827) kommen die Elemente des jungdeutschen Tendenz- und Gesellschaftsromans mit denen des alten Scott'schen Geschichts-

romans zusammen. Wie dieser letztere einst der Wissenschaft bahnbrechend vorangegangen war, so wurde er auch von der Wissenschaft her wieder befruchtet. Der alte Geschichtsroman besaß ein lebendiges National- und Heimatsgefühl und suchte das Vertraute und Volkseigentümliche, der neue ist weit mehr das Erzeugnis der reinen Gelehrsamkeit und der Studierstube, sucht ausschließlicher eine bloße Wissensbefriedigung und lockt gerade durch das Fernliegende und Seltsame die Kuriositätsneugierde. Vor allem war das der Fall mit den altägyptischen Romanen Georg Ebers (1837). Felix Dahn (1834) nahm seine Stoffe aus der altgermanischen Welt und der Zeit der Völkerwanderung und suchte mehr wie Scott im nationalen Sinne zu wirken. Großer Vorliebe erfreute sich auch die römische Kaiserzeit, die besonders in Ernst Eckstein (1845) einen kundigen Schilderer fand. Adolf Glaser (1829), Georg Taylor (1837) und zahlreiche andere schlossen sich der Modebewegung an, die allzu sehr aufs nur Stoffliche und Inhaltliche ging, als daß sie höhere ästhetisch-künstlerische Bedeutung beanspruchen konnte.



Felix Dahn.

Die ganze Entwickelung, welche die deutsche Dichtung in den letzten hundert Jahren durchgemacht hatte, erklärt und macht es begreiflich, daß der eigentliche Roman, der Roman der objektiven, breiten, mehr noch auf das Außensein als auf das Innensein gerichteten Welt- und Lebensschilderung sich nicht recht entfalten konnte. Novellistischer Geist und novellistisches Wesen herrschte dauernd vor, wie bei den Heyse und Storm, den Keller, Meyer und Fontane. So bei Wilhelm Jensen (1837), einer im tiefsten Kern Theodor Storm verwandten Natur, und bei Adolf Wilbrandt (1837), welcher den von Heyse eingeschlagenen Weg weiter verfolgte und auch als Dramatiker zu den besten Könnern der Verfallsperiode der siebziger Jahre gehörte, — dem realistischeren Hans Hopfen (1835), bei Marie v. Ebner-Eschenbach

(1830), Hans Hoffmann (1848) und anderen. Mehr oder weniger wirken auch in ihnen die idealistischen Elemente der Münchener Dichterschule, akademisch-klassicistisches und romantisches Wesen oder das des tendenziös-stofflichen Realismus fort. Die pessimistische, sexuell-naturalistische und socialistische Novelle Leopold von Sacher-Masochs (1835) steht hingegen auf dem Boden der Zersetzungskunst der siebziger Jahre. Nur verlodderte sich dieses eigenartige Talent und ging zu Grunde, wie so viele in dieser Zeit nach glücklichen Anfängen, der Vielschreiberei verfallen, kläglich endeten. Ein Gebiet der Sacher-Masoch'schen Kunst, das der ethnologischen und völkerpsychologischen Novellistik, baute Karl Emil Franzos (1848) weiter aus.



Wilhelm Jensen

Am Ausgang des vorigen Jahrhunderts rang mit dem Goethe-Schiller'schen Klassicismus der heimischer-deutsche Geist Herders und Jean Pauls. Und der Zwiespalt, der damals hervortrat, ist auch heute noch nicht überwunden. Der siegreiche Hellenismus durchdrang die Kunst fast bis in alle Äußerungen hinein, und nur ein Gebiet, das des Humors, blieb ihm ganz verschlossen. Hier erhielt sich das echtgermanische Element am reinsten und unberührtesten. Freilich wollte der Humor in der Luft des tendenziösen Realismus nicht recht gedeihen, und nur einer durchdrang das Dornengehege der Parteileidenschaften und Parteiengherzigkeiten und fand zu dem schlafenden Dornenröschen hin: Wilhelm Raabe (1831), der intimste, seelischste und gemütvollste unter den neueren Dichtern. Wie Jean Paul ist er Idylliker und groß im kleinen. Aber alles Große und alles Wunderliche, die Fülle der Charakteristik und die Launenhaftigkeiten der Erzählungsmanier entspringen als ein innerlich Einheitliches aus der ganz besonders dem Deutschen eigentümlichen Weltanschauung, welche die schroffste Subjektivität mit der duldsamsten Objektivität vereinigt, zwischen Groß und Klein nicht unterscheidet und liebevollen mitleidigen Gemütes alles umspannt.

Dieser deutsche, in seiner Entwickelung bisher immer unterbrochene, humoristische Realismus wird sich vielleicht erst in der Zukunft nach der letzten Überwindung der klassicistisch-antiken und romanischen Elemente völlig entfalten können und wesentlich den kalten, harten, gefühlsarmen Naturalismus von heute mildern und vertiefen können und sich selber auch über das vorwiegend Idyllische erheben. Man stößt wieder deutlicher überall auf seine Spuren, wie in den Tagen, welche der Weimarer Periode vorherging, so daß man auf eine wachsende Bedeutung dieser Kunstrichtung hoffen kann. Er bildet ein starkes Element in der neuen litterarischen Bewegung seit 1880, in den Romanen und Erzählungen von Hermann Heiberg (1840), Friedrich Lange (1852), J. V. Widmann (1842), Ernst von Wolzogen (1855), Steinhausen, Karl Weitbrecht, — sowie in Friedrich Vischers (1807—1887) hypochondrisch-polterndem „Auch Einer“, in den Dichtungen Heinrich Seidels (1842) und Julius Trojans (1837). Der Sehnsuchtsruf nach einer großgeistigen, humoristischen Poesie, nach dem „wahren Lustspiel“, das uns noch kein Deutscher beschert hat, klingt immer wieder aus unserer Kritik hervor. Der Hellenismus hat es uns nicht bescheren können und Platens Aristophaneische Komödien sind verschwunden. Aus der Franzosen-Nachahmung konnte es ebensowenig kommen. Nur hier ist der Boden, nur im Boden der nationalsten germanischen Welt- und Kunstauffassung vermag es zu wachsen und zu blühen.



Wilh. Raabe



Der Realismus und die Litteraturen des Auslandes.

Die englische Litteratur, die Vorherrschaft des Romanes. Bulwer. Der Roman des Alltagsrealismus und der humoristisch-satirische Familienroman. Dickens. Thackeray. George Eliot. Der Ideenroman. Kingsley. Der Unterhaltungsroman. Die Lyrik. Hood, Tennyson, Browning, Swinburne. Die nordamerikanische Litteratur. Die niederländische Litteratur. Die vlämische Bewegung. Die nordgermanischen Litteraturen. Die schwedische Poesie. Die Dänen. Aufschwung der norwegischen Poesie. Björnson. Ibsen. Garborg Die französische Litteratur. Allgemeines. Der Roman. George Sand. Der Roman des objektiven Realismus. Balzac. Der subjektiv-tendenziöse Sitten- und Familienroman. Das Gesellschafts-Schauspiel. Scribe. Das Sittendrama des zweiten Kaiserreiches, Augier, Dumas Sohn, Sardou. Die französische Lyrik. Coppée, Sully-Prudhomme, Leconte de Lisle. Baudelaire. Die Herrschaft des Naturalismus. Flaubert. Die Brüder Goncourt. Emile Zola. Daudet. Die italienische Dichtung. Ausgänge der Romantik. Der Verismus. Carducci, Stecchetti, Cossa, Verga. Der idealistische Roman realistischen Inhalts: Amicis, Farrina. Das Drama. Die spanische und portugiesische Dichtung.



n Deutschland konnte sich die Litteratur des stofflich-tendenziösen Realismus zur höchsten Geltung nicht durchringen. Sie kam auch nicht rein zum Ausdruck, und es fehlte ihr an innerer Geschlossenheit, an Breite und Tiefe. Mit ihrem nüchtern-prosaischen Wesen, mit ihren praktischen Nützlichkeitstendenzen stand sie im Gegensatz zu der reinen idealistisch-ästhetischen Kunst des Klassicismus und Romantik, welche noch mächtig nachwirkte und deren Meinungen und Anschauungen giltig und herrschend geworden waren. Die Richtungen des klassisch-romantischen Epigonentums und des Eklekticismus, des Akademikertums und der Konventionalität, sowie des tendenziösen Realismus laufen hier nebeneinander her und kreuzen sich. Die eine Schule nimmt äußerlich von der anderen etwas an, aber es fehlt an der gegenseitigen inneren Durchdringung der Elemente. Es mangelt der deutschen Litteratur in dieser Zeit an Einheitlichkeit, an Stil und Stilgefühl. Der tendenziöse Realismus besitzt nur allzuwenig reinen Künstlersinn und die rechte, dichterische Gestaltungsfähigkeit. Er ist noch nicht eigentlich in die Kunst eingegangen, da ihm die vorherrschend idealistischen Elemente der klassisch-romantischen Poesie

den Eingang dazu versperrten. Der deutsche Geist hatte eine Grenzlinie gezogen zwischen der Welt der Kunst und Poesie einerseits und der des öffentlichen, des praktischen und politischen Lebens anderseits, zwischen der des Träumens und Handelns, zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen der Welt des ästhetischen Scheins und der des Seins. Der tendenziöse Realismus hatte an dieser Schranke gerüttelt, aber sie nicht zu beseitigen vermocht. Der Politiker, der Agitator, der Schriftsteller waren diesseits der Kunst geblieben.

In England bestanden keine so schroffen Gegensätze zwischen realistischer und idealistischer Weltauffassung, zwischen Lebenspraxis und Poesie. Letztere besaß nicht in so ausgeprägter Weise die Weltfluchtsneigungen, welche in der Schule des deutschen Klassicismus zum Durchbruch gekommen waren. Die Richtungen des stofflich-tendenziösen Realismus und des idealistisch-ästhetischen Princips gingen hier enger zusammen und ineinander, Schriftsteller und Poet bedeuteten hier nicht so sehr Verschiedenes. Unter der Herrschaft des realistischen Geistes, der mehr auf Stoff und Inhalt sah, verdrängte auch jenseits des Kanales die Prosa den Vers, und der Roman eroberte sich die Vorherrschaft in der Litteratur. Er blickte drüben auf eine längere, ununterbrochene Entwickelung zurück, auf die große Blütezeit des 18. Jahrhunderts, er blickte zurück auf eine reichere und tiefer eingedrungene schriftstellerische Kultur. In der Kunst der Gestaltung, in der Charakteristik, in Erfindung und Komposition, im stilistischen Ausdruck und auch in der Breite und Tiefe der Lebensauffassung und Lebensbeobachtung war der englische Roman dem deutschen, der allzu viel redete und räsonnierte, aus allen diesen Gründen überlegen, besonders in den Anfängen der Periode. Die längere Übung des Engländers, die Wirklichkeitswelt fest ins Auge zu fassen und das praktische Wirken von dem idealen Hoffen sich nicht überwuchern zu lassen, tritt dabei deutlich hervor. In allen Gattungen zweigt der Roman auseinander und führt alle älteren Tendenzen fort. Am bedeutendsten erscheinen der Geschichtsroman, welcher im großen ganzen die Walter Scott'sche Richtung weiterführt, und der zeitgenössische Sitten- und Gesellschaftsroman satirisch-komisch-humoristischer Färbung, von socialer und moralischer Tendenz, in dem der Geist der Fielding und Goldsmith in neuer Gestalt auftritt. Der elegant-weltmännische **Edward George Lytton Bulwer** (1805—1873) spielt nach beiden Seiten hinüber. Schwärmerisch-deutscher Idealismus und Byronismus, Skepticismus und Blasiertheit mischen sich in seiner Natur und verleihen ihr einen etwas zwiespältigen Charakter, den Charakter der geistreichen Zersetztheit und ironischen Subjektivität, wie sie auch bei uns in der Übergangszeit von der Romantik zum Realismus sich herausbildeten. Neben diesem echten Grand-Seigneur und Aristokraten erscheint **Benjamin Disraeli**, der spätere Earl of Beaconsfield (1804—1881) und Führer der konservativen

Partei, in seinen innerlich frostig-kühlen, äußerlich überhitzten politischen Romanen als der zum Aristokrat gewordene Parvenu, bei dem hinter eleganten Formen eine grobe Brutalität lauert, — die Brutalität des machthungrigen, selbstgefälligen Egoismus und romanischen Renaissance-Individualismus. Im vollkommensten Gegensatz zu diesem orientalischen Verstandesphantasten steht der volkstümlichste, englische Erzähler dieses



Charles Dickens
in der Jugend. in späteren Jahren.

Jahrhunderts, Charles Dickens (1812—1870), ein demokratischer Geist, durch und durch voll germanischen Masseninstinktes. Eine Natur, reich an Güte, Milde und Herzlichkeit, und von starkem Mitleid mit den Armen und Unterdrückten. Ein Familienmensch und Darsteller des Familienlebens. Kein hochfliegender Geist und frei von Genialitätsanwandlungen. Ein Volksmoralist, den natürlichen, volkssocialistischen Bekenntnissen ergeben und von optimistischer Weltanschauung, die sich durch alles Dunkle, Trübe und Gespenstische zur Versöhnung aller Geister ohne Schwierigkeiten durchschlägt.

Dickens weint gern und viel und zerfließt in Sentimentalität; aber ebensoviel, wenn nicht noch mehr, lacht er, ein breites, lautes und dröhnendes Lachen, das uns aus der englischen Litteratur so oft entgegenschlägt. Hart stoßen das Weinen und Lachen aufeinander, die Tragik und die ursprünglichste vis comica, die lustig derbe Situationskomik und die Charakterkomik, die auch zu festen Karrikaturstrichen gern greift; zu hart stehen sie nebeneinander, als daß sie sich zum Humor vereinten und ganz miteinander verschmölzen. Nach anderer Seite hin baute William Makepeace Thackeray (1811–1863) den tragisch-komischen Familien- und Sittenroman socialer Tendenz aus. Wie Dickens der Gemütsmensch, so ist er der Verstandesmensch. Das Gütige, Milde und Liebevolle geht ihm ab, und die Sprache des Herzens kann er nicht reden. Er ist herb, ingrimmig, zornig und kalt, — vorwiegend Satiriker und ein galliger Pessimist. Die Moral kehrt er als Strafprediger noch nachdrücklicher und bewußter tendenziös hervor. In der Nähe von Thakeray steht Mary Anne Evans, mit ihrem Schriftstellernamen George Eliot (1819—1880), die bei weitem Hervorragendste



William Makepeace Thackeray.

unter der unendlichen Schar der englischen Romanschriftstellerinnen. Die Kunst der realistischen Kleinmalerei, der peinlichen Beobachtung und Wiedergabe betreibt sie am sorgfältigsten und mit unermüdlicher Geduld, sowohl was die psychologische Analyse, wie auch die Schilderung der Außenwelt angeht. Ein freier, männlich energischer Geist, schwankend zwischen großer Originalität, Tiefe und Eigenart der Ideen und Trivialität und Seichtigkeit, vorwiegend dem Ernsten zugeneigt.

Der von Dickens, Thakeray, George Eliot, Anthony Trollope, Charles Reade, der Ouida u. a. vertretenen Schule des Alltagsrealismus und der bürgerlichen Lebensschilderung stellte Charles Kingsley (1819—75) einen Ideenroman entgegen, der auf Erneuerung der Zustände, auf Erhöhung der religiös-sittlichen Ideale drängte, einen Roman der innerlichen Vertiefung und von hohen, geistigen Werten. Jene Erzähler schildern die Welt, wie sie ist, und finden sich mit ihr, jeder nach seiner Weise, ab, Kingsley kommt als Reformator, der die Schäden der Zeit heilen will, große Vorbilder aufstellt und eine bessere Welt im Geiste vor sich sieht. Er verkündigt ein socialistisch-demokratisches Urchristentum, eine Religion der werkthätigen Liebe, der Kraft und der Gesundheit.

Nach unten hin geht auch der englische Roman in eine breite und seichte, rohe und künstlerische Unterhaltungslitteratur auseinander. Zu ihr leiten der wesentlich noch das Gepräge der Scott'schen Schule tragende See- und Abenteuerroman Frederick Marryats (1792—1848) herüber, der moralisierende und sentimentale „Gouvernantenroman“, der die Weise Richardsons fortsetzt und am typischsten durch Currer Bells-Charlotte Brontés (1816—1855) „Jane Eyre“ vertreten wird, der aufregend-spannende Sensations- und Kriminalroman eines Wilkie Collins (1825 bis 1889), die alle große Nachahmung gefunden haben und in zahlreichen Spielarten vertreten sind. Bei anderen ist wiederum der Lehrzweck ganz in den Vordergrund geschoben, und der Roman dient dem wissenschaftlichen Beweise: so der pädagogische Roman des Thomas Hughes, während Harriet Martineau (1802—1876) auf diese Weise national-ökonomische Fragen zu behandeln suchte.

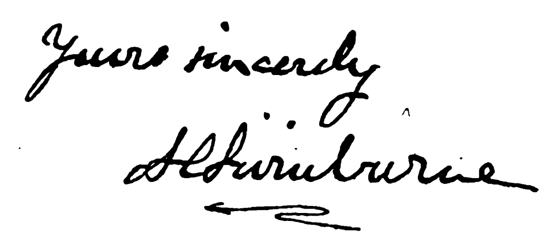
Der merkantile Geist Englands, der bürgerliche Nützlichkeitssinn, Konservativismus und Orthodoxismus, die Nachwirkungen des alten puritanischen Wesens, die heuchlerischen und bigotten Gesinnungen, der ängstliche und fanatische cant: alles das lastet in diesem Jahrhundert mit schwerem Druck auf der Litteratur dieses Landes; der praktische Realismus läßt den rein ästhetisch-künstlerischen Sinn zu keiner rechten Entfaltung kommen, trotz aller Einflüsse der deutschen Klassik und Romantik. In erster Reihe ist es das derb Stoffliche und Inhaltliche, durch welches der englische Roman wirkt, und eine höchste dichterische Form- und Gestaltungssprache sucht er nicht zu erreichen. Auch in der Richtung der Versdichter, welche das

elementar-ästhetische Gefühl sich lebendiger bewahrt haben, kommt das Schwankende und Unklare in dem Wesen dieser ganzen Periode zur Geltung. Thomas Hood (1738—1845) ist eine Art Charles Dickens der Lyrik, ein launiger Humorist und Satiriker und zugleich Sänger düsterer proletarisch-socialistischer Balladen, der, wie bei uns Freiligrath, den stofflich-tendenziösen Realismus noch mit einem großen Stück künstlerischer Gestaltungskraft harmonisch verbindet. Bei Alfred Tennyson (1810 bis 1891) kommen dann, wie bei unserem Geibel der Eklekticismus und der Formalismus zur Herrschaft. Es giebt bei ihm Stellen, wo er sich zu höherer Eigenart und Kraft erhebt, aber das Glatte, Elegante und gefällig Korrekte wiegt bei ihm vor. Alles zeugt von feinem Geschmack; aber er schmeichelt sich durch den Wohllaut der Sprache, durch die Kunst der Rhythmik nur allzu sehr ein, und seine Dichtung hält das Goethesche Kriterium nicht aus: in Prosa übersetzt, der feinen und vornehmen Versgewandung entkleidet, nimmt sie sich vielfach nackt und dürftig aus und ist reich an Trivialitäten. Sie trägt den Charakter der Neuromantik und lebt zum nicht geringen Teil von den Erinnerungen an eine Vergangenheitspoesie. Hinter Tennyson steht die große Masse, hinter Robert Brownings (1812—1890) gedankentiefer, alle großen Rätselfragen des Daseins aufsuchender, in mystisch-dunkle Vorstellungen sich einkleidender, phantasiereicher Dichtung nur eine kleinere Gemeinde, welche einem großen Grüblergeiste auf allen seinen geheimen Gedankengängen zu folgen vermag. Auch in der Lyrik Algernon Charles Swinburne's (1837) stecken reiche metaphysische Elemente. Aber zugleich steht dieser Dichter weit mehr als der abstraktere Browning in Verbindung mit



Alfred Tennyson.

der ästheticistischen Richtung der deutschen Hochromantiker, der Coleridge und Poe, der Gautier und Baudelaire. Ein Poet der Sinnlichkeit, des Nackten und des glühenden Kolorits, in seiner Weltanschauung ein Vertreter der satanisch-immoralistischen Richtung, des politischen und religiösen Radikalismus. Griechisches steckt noch viel in seiner besonders an Shelley sich anschließenden Kunst, ähnlich wie in der Dichtung Hamerlings. Aber es ist von neuromantischen Stimmungen und Empfindungen durchsponnen, und damit auch von jenem alexandrinisch-archaistischen Wesen, das künstlich in den Geist einer zurückliegenden Zeit sich einbohren will. Was bei uns zur Vaganten- und Butzenscheiben-Lyrik führte, das heißt in England Präraphaelismus. Bei uns erzeugte es eine rein weltliche Trink- und

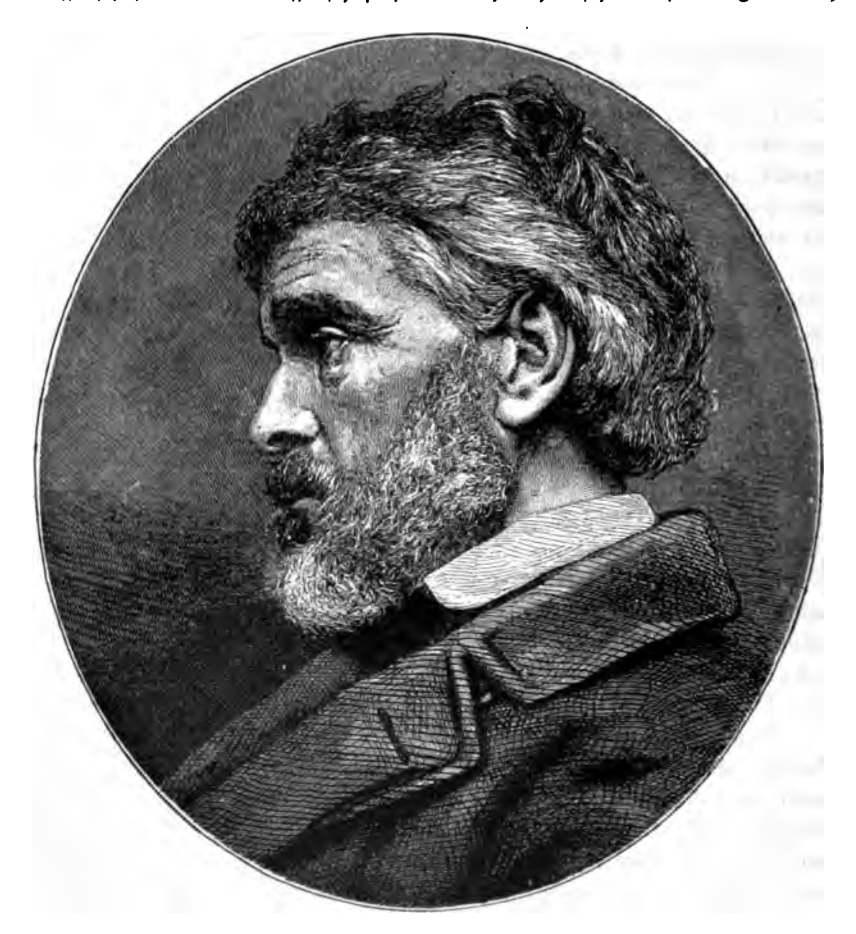


Faksimile Algernon Charles Swinburne's.

Liebeslyrik, in England trägt es ein religiös-nazarenisches und pantheistisches, mystisch-somnambulistisches Wesen an sich. Es sucht wie alle archaistische Kunst das Innerliche durch ein künstlich Steifes auszudrücken. Dante Gabriel Rosetti (1828), der Maler des Präraphaelismus, vertritt auch als Dichter am schärfsten die Schule der archaisierenden Neuromantik, während kraftvollere realistische Elemente bei William Morris (1835) zum Ausdruck gelangen. Unter den dichtenden Frauen Englands befinden sich noch einige vornehmere Talente, Karoline Norton (1807—1877) und in erster Reihe Elisabeth Barrett-Browning (1809—1861), die Gattin Robert Brownings.

Auch die englische Litteratur trägt in diesem Zeitalter deutlich die Spuren eines großen Zersetzungs- und Gärungsprozesses; auf der einen Seite viel blasse Abgestandenheit und Herkömmlichkeit, auf der anderen ebensoviel krampfhaftes, individualistisch-subjektives Suchen nach Neuheit und Eigenart. Die stofflich tendenziöse und die rein ästhetisierende Kunst durchdringen und verschmelzen sich nicht. Ein gewisser, brutaler, praktischer Materialismus kämpft mit einem hochfliegenden Idealismus, der im wesentlichen auf die Einflüsse der deutschen klassischen Litteratur zurückgeht. Ihren Geist vertrat am nachdrücklichsten, Bahn brach ihr vor allem Thomas Carlyle (1795—1881) einer der originellsten und geistvollsten Denker dieses Jahrhunderts, in dem sich das wilde Gären des Jahrhunderts, die Unzufriedenheit mit den herrschenden Glaubens- und Sittenanschauungen und ein gewaltiger, reformatorischer Drang mächtig ausspricht. Ein Denker, der eine reiche Künstlernatur in sich birgt. Und wie Carlyle, so hat auch Thomas Babington Macaulay (1800—1859) einen lebendigen, ästhetisch-

künstlerischen Sinn, der ihn seine Geschichtswerke und Essays wie Romane und Dramen aufbauen läßt und ihn befähigt, historische Charaktergestalten scharf und deutlich herauszuarbeiten. Die Dichtung geht vielfach in die Wissenschaft über, die Wissenschaft strebt nach dichterischer Gestaltung. Auch



Thomas Carlyle.

das charakterisiert diese Periode. Wie dieser Gärungsprozeß in der englischen Litteratur sich klären wird, läßt sich noch nicht absehen. Wird jener Geist des brutalen Materialismus die Oberhand behalten? Schon seit längerer Zeit scheint die englische Poesie an einem toten Punkt angelangt zu sein. Nach Swinburne trat noch kein wirklich großes Talent wieder hervor, und was von dieser Litteratur zu uns herüberkommt, trägt vielfach

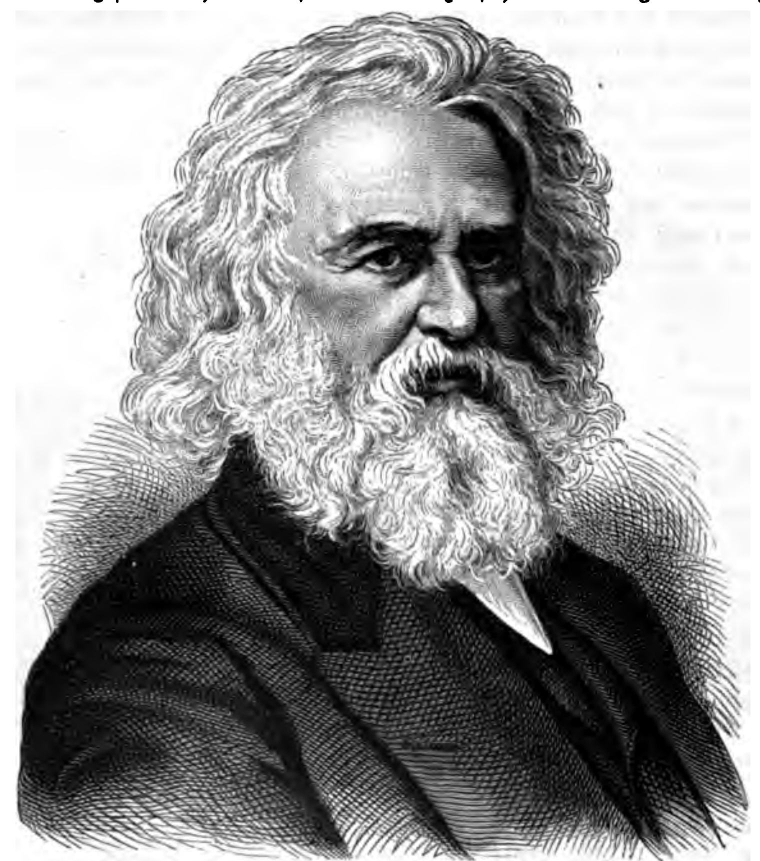
die rohen, wüsten Züge einer rein stofflichen, auf die plumpsten Masseninstinkte spekulierenden trivialen Unterhaltungskunst, zu welcher der Roman der Dickens und Thakeray herabgesunken ist. Von einem ernsthaften Kunstdrama kann schon gar nicht mehr die Rede sein. Augenblicklich steht die englische Litteratur ganz im Hintertreffen und spielt auch in der jüngsten Entwickelung noch so gut wie gar keine Rolle.

Lebendiger regt es sich schon bei den Nordamerikanern. Die Entwickelungsphase, welche in England und Deutschland durch die Namen Tennyson und Geibel bezeichnet wird, verkörpert sich hier in Henry Wardsworth Longfellow (1807–1882) und in dessen Schule, Stedmann, Piatt u. s. w. Der deutsche Geist und das Wesen des akademischen Klassicismus geben bei ihm den Ausschlag, während die schildernde Lyrik und Reisepoesie Bayard Taylors (1825 bis 1878) vornehmlich auf dem Boden der farbentrunkenen exotischen Romantik fußt, und der Quäkerdichter John Greenleaf Whittier (1807) mit seinen klaren und kraftvollen Gedichten mehr der Richtung des stofflich-tendenziösen Realismus nahe steht. Mit Walt Whitman (1819) hält dann ein reinerer künstlerischer Naturalismus seinen Einzug, der kühnste und originellste Naturalismus, der sich schroff gegen alle Kunst der Vergangenheit aufwirft, jede europäische Litteraturerinnerung ausmerzen und eine in Inhalt und Form vollständig neue amerikanische Poesie begründen will. Auch der den Reim und alle Silbenzählung und Gleichzahl der Takte verschmähende Vers von wildfreier Rhythmik beansprucht als eine neue Schöpfung angesehen zu werden. Und dieser Form entspricht ein durch und durch eigentümlicher Inhalt von strotzend modernem Gepräge; in ihm eingeschlossen liegt das Glaubensbekenntnis eines rücksichtslosen revolutionären Geistes, in dem die demokratische Kultur- und Weltanschauung



Thomas Babington Macaulay.

des Jahrhunderts wohl ihren schärfsten, bedeutsamsten und eigenartig-tieffsten Ausdruck gefunden hat. Dieser in vieler Hinsicht merkwürdige und eigen-



Henry W. Longfellow.

artige amerikanische Selfmademan-Naturalismus mit seiner oft verblüffend anschaulichen neugemünzten und realistisch-gegenständlichen, ganz unpapiernen Ausdrucksweise, dessen Wesen jedoch nur eine eingehendere Charakteristik

klar legen könnte, pulst auch in der Trapper- und californischen Goldgräberpoesie Joaquin Millers (1841) und in den Gedichten, Novellen und Skizzen Francis Bret Harte's (1839). Neues regt sich noch bei Charles de Kay, Fawcett u. a.

In der amerikanischen Prosadichtung spielt das humoristisch-komisch-satirische Element eine hervorragende Rolle, und bereits zeigt auch dieser amerikanische Humor Eigenartszüge. Das Gefühlvoll-Sentimentalische, der lachende Geist, der die Thräne im Wappen führt, ist im Schwinden begriffen. Das Humoristisch-Komische wurzelt weniger in Gefühls- als in Anschauungsgegensätzen, in einem jähen Überspringen und in barocker Mischung von trockenster Nüchternheit und Trivialität und grotesk-phantastischen Übertreibungen. Der ältere, elegant aristokratische Oliver Wendell Holmes (1809) gehört allerdings noch, wie Irving, vornehmlich zur Schule des empfindsamen Humors; von ihm führt der Weg über James Russell Lowell (1819), in dem zwei Seelen wohnen, die eines Satirikers und eines feierlich gestimmten fromm-religiösen Gedanken- und Reflexionspoeten zu Marc Twain (1835), dem volkstümlichsten Humoristen der Gegenwart.


Bret Harte

In den Niederlanden führten in den dreißiger und vierziger Jahren Potgieter und Bakhuizen von den Brink, die Herausgeber der Zeitschrift „Gid", die Litteratur in das Fahrwasser des Realismus hinein. Der klare, verständige P. H. de Génestet (1829—1861) und Schaepmann (1844) brachten in Gedichten den neuen Prosa-Geist zum Ausdruck, der vor allem im Roman niederschlug. Gertrud Bosboom Toussaint (1812—1886), Eduard Douwes-Dekker (1820—1887), welcher mit großer Frische und Schärfe das Leben und die Zustände in den asiatischen Kolonien Hollands

schilderte, und J. J. Cremer (1827—1850), der phantastischere C. van Nievelt (1843) sind die Führer auf diesem Felde, denen sich Justus van Maurik als Lustspieldichter, als peinlich sauberer Maler bürgerlichen Alltagslebens zugesellt. In den südlichen Niederlanden, in Belgien, kam es in diesem Jahrhundert zu einer vlämischen Bewegung. Die deutschen Elemente der Bevölkerung sahen ihre Sprache immer mehr von der französischen bedrängt, welche von der Regierung als die offizielle in das ganze Verwaltungsleben eingeführt wurde. Sie erhoben Widerspruch gegen die gesamte Französierung des Landes, die in großem Stil betrieben wurde, namentlich als sich Belgien 1830 unabhängig erklärt und in ein Königreich verwandelt hatte. Es galt die eigentliche Volkssprache vor einer Unterdrückung und Aufsaugung zu retten. J. F. Willems (1793—1846) ließ zuerst den patriotischen Heerruf mit Macht und Kraft ertönen, und um ihn sammelte sich alsbald eine kleine Schar von Lyrikern, die allerdings mehr durch ihre Gesinnung, als durch ihre Kunst wirken konnten und unter denen zuerst Theodor von Rijswijk (1811—1849) und J. M. Dautzenberg (1808—1869) am höchsten ragten. In Hendrik Conscience (1812—1883) erstand den Vlamen ein feines Erzählertalent, ein gemütvoller Idylliker und Genremaler, welcher der Bewegung große Sympathien erweckte und zur Stärkung der litterarisch-künstlerischen Bestrebungen mit am meisten beitrug. Diese wachsen an Kraft und Bedeutung. Und die bloße patriotische Gesinnungspoesie vertieft sich mehr und mehr nach der ästhetischen Seite hin. Auf Rijswijk folgten Jan van Beers (1821—1888) und Emanuel Hiel (1834), und das Erzählerpaar Teirlinck-Stijns, während die Gegenwart namentlich durch den gedankentiefen und phantasievollen Pol de Mont (1859), den hervorragendsten vlämischen Lyriker dieses Jahrhunderts, und durch den Dramatiker Nestor de Tière vertreten ist.



Hendrik Conscience.

Auch in den nordgermanischen Ländern ging die national-romantische Poesie, welche die Vergangenheit in verklärendem Lichte zeigte, am liebsten unter Vikingerhäuptlingen und in den Burgen des Mittelalters daheim war, allmählich mehr und mehr in eine realistische Gegenwartsdichtung über. Die Darstellung der Gesellschaftssitten, des Volkslebens und der Zeitideen ist auch hier zuerst noch getragen vom Geist, den Gesinnungen und Anschauungen der ideal-humanitären Weltanschauung, wie sie zu Ende des

18. Jahrhunderts sich klar und deutlich herausgearbeitet hatte. Die überlieferten ästhetischen Anschauungen bleiben zu Recht bestehen, und die Form trägt den korrekten, eleganten und einschmeichelnden Charakter des Eklekticismus oder den rhetorischen Zug der Tendenzpoeten. In Dänemark führten Frederik Paludan Müller (1809—1876) und der Dichter glühender erotischer Sinnlichkeiten Emil Arestrup (1800—1856) aus der Welt der Romantik in die des Realismus über, Paludan Müller als religiös-ethischer Poet und Satiriker, der in seinem Versepos „Adam Homo" mit Byron'scher Bitterkeit den Entwickelungsgang eines modernen Strebers, einer „Stütze der Gesellschaft" zeichnete. Die schlicht volkstümlichen Lieder eines Hans Peter Holst (1811), die politischen und patriotischen Gedichte eines Parmo Carl Ploug (1813), die dramatischen Werke J. Chr. Hostrups (1811) und Chr. K. F. Molbechs (1821), die elegant stilisierten und fein gearbeiteten, vom liberalen Geist getragenen Erzählungen M. A. Goldschmidts (1819), Hendrik Scharlings von einem gemütvollen, idyllischen Humor erfüllten Schilderungen dänischen Pastoren- und Familienlebens, und Wilhelm Bergsoës (1835) unterhaltende Romane und Novellen gehören diesem idealisierendem Realismus an, der sich mit seinen geistigen und künstlerischen Ideen an die Vergangenheit anlehnt. Dasselbe Wesen kam bei den Schweden in den politischen Dichtungen C. W. Strandbergs (1818—1877), bei Scholander (1816), Nyblom (1832), Björck (1838—1868) und bei dem Dramatiker Frans Hedberg (1828) zum Ausdruck. Eine mächtigere und reichere ideale Gedankenwelt erfüllt die Geschichtsromane Victor Rydbergs, der besonders die religiösen Probleme anpackt und an Kingsley erinnert, sowie die Lyrik des Grafen Karl J. G. Snoilsky (1841), welche trotz aller elegischen Resignation einen bejahenden Charakter trägt und in die alte „Schönheitspoesie" auch manches Bild aus dem socialen Elendsleben der Zeit hineinzutragen wagt.

Die „neue Kunst", welche die augenblickliche Gegenwart beherrscht und vom Realismus zum Naturalismus überführt, hat sich außer in Frankreich und in Rußland zuerst in den nordgermanischen Ländern entwickelt und hier eigenartig ausgestaltet. Als Kritiker schritt Georg Brandes an der Spitze des „jungen Dänemark" einher, und es schwindet aus der Litteratur der romantisch-nationalpatriotische Geist, welcher von der Größe und dem Ruhme des Volkes singt, und weicht einer die Innenzustände der Nation und der Gesellschaft durchforschenden socialen Kritik. Ein internationalistisches Wesen macht sich geltend, indem man nicht mehr in erster Reihe an national-politische Gesichtspunkte sich hält, das eigene Volk vornehmlich in seinen Beziehungen zum Auslande betrachtet, sondern es scheidet sich vielmehr die alte Gesellschaft mit ihren allgemein-europäischen Zusammenhängen, die Gesellschaft der überlieferten socialen, religiösen und sittlichen Ideen von einer jungen und neuen, ebenso allgemein-europäischen Gesellschaft, welche

an diesen Ideen rüttelt und durch neue, in ihrer Meinung bessere, höhere und wahrere Ideen zu ersetzen sucht. Die ideal-humanitäre Weltanschauung des 18. Jahrhunderts macht der naturwissenschaftlichen Platz, welche die Welt und den Menschen in einem neuen Lichte zeigte, den freien Willensmenschen mehr oder weniger verneinte und an seine Stelle einen durch



Björnstjerne Björnson.

Vererbungen bedingten, einen durch Naturnotwendigkeiten und Naturzusammenhänge gebundenen Menschen hinstellte. Radikal-umstürzlerische politische, sociale, religiöse und sittliche Ideen verknüpften sich naturgemäß damit, in denen die alten immoralistischen Tendenzen von der Emancipation des Fleisches, der freien Ehe und der freien Liebe, den Rechten des Ichs u. s. w. ausmünden und zu einem breiten See sich erweitern. Der stofflich-tendenziöse

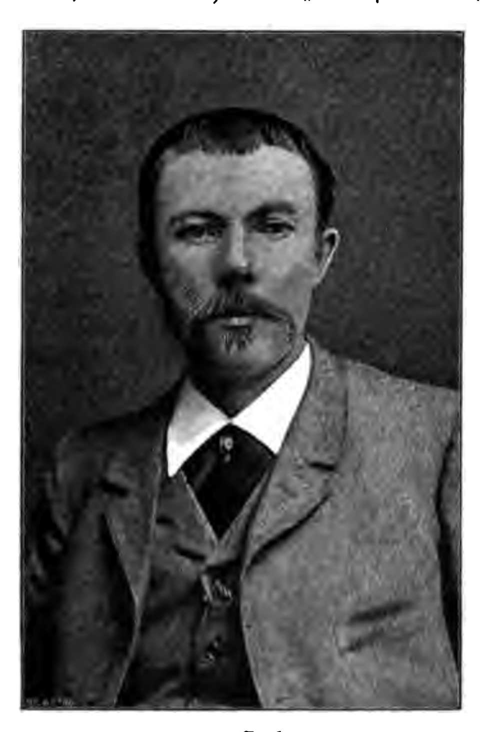
Realismus lebt in dieser jungen Litteratur weiter, aber auch der von der Anschauung ausgehende künstlerische Realismus entfaltet sich, da die neue Weltanschauung den Menschen neu zu betrachten und aus eigenen Beobachtungen kennen zu lernen zwingt. So überwindet die Poesie den eklekticistischen Charakter und bereichert sich mit frischen und unmittelbaren Natureindrücken, an denen die lyrische Dichtung Holger Drachmanns, des Dichters des Meeres, reich ist. Auch Sophus Schandorph darf man zu den Jüngeren rechnen, vor allem aber J. P. Jacobsen, einen feinen Ästheticisten und Stilkünstler, der das Verdämmernde, Weiche und Stimmungsvolle der im modernen Symbolismus neu aufgelebten altromantischen Kunst mit den Elementen des peinlich zergliedernden Psychologismus und den Ideen des jungen Dänemarks durchsetzt.



Henrik Ibsen.

Umfassender und nachdrücklicher noch kam in Norwegen der neue Geist zum Ausdruck. Der Litteratur dieses an Kopfzahl so kleinen Volkes gelang es sogar, in diesem letzten Entwickelungsabschnitt eine führende Stellung zu erobern. Seit 1814, dem Jahre der politischen Lostrennung Norwegens von Dänemark, marschieren die früher vereinigten Litteraturen getrennt neben einher, und die nationalen Ideale des 19. Jahrhunderts verschärften auch hier mehr und mehr den Separatismus und den norwegischen Individualismus, der gegen Dänen und Schweden sein Ich starr behauptete.

Mit romantischer Begeisterung gedachte man der alten Vergangenheit, und die Dichtung sollte ihre Wurzeln eintreiben in jene älteste, besondere, norwegische Poesie, deren phantastische Riesengestalten wie aus Nebeln geformt scheinen, in die besonderen Stimmungen der norwegischen Landschaft und des norwegischen Menschen. In die dänische Litteratur- und Schriftsprache drangen reichere Elemente der einheimischen Volks- und Bauernmundarten ein, und die Schule der „Maalstraever" (Aasmund O. Vinje, 1818—1870) strebte sogar danach, das Dänische durch eine aus diesen Dialekten zusammengeflossene „Landsmaal" (Landessprache) zu verdrängen. Der fortschrittliche Volksmann Henrik Wergeland (1808 bis 1845), der ungestüme Vorkämpfer des Ultranationalismus, und der konservativere, gemäßigtere J. S. C. Welhaven (1807–1873), welcher den weiteren engen Zusammenhang mit dem dänischen Geistesleben forderte, leiten die neue norwegische Dichtung ein, in welcher Andreas Munch (1811), aus der Schule Öhlenschlägers, und P. Asbjörnsen (1812) und Jörgen Moe (1813) die alten romantischen Bestrebungen vertreten. Mit Jonas Lie (1833), einem feinen Psychologisten, Natur- und Volksschilderer, Alexander Kjelland (1849), der das Gesellschaftsleben des Landes einer herben, zum Teil satirischen Kritik unterzieht, und Anna Magdalena Thoresen (1819) kommt der Realismus zur Herrschaft, welcher in Björnstjerne Björnson (1832), Henrik Ibsen (1828) und Arne Garborg (1851) seine eigenartigste und tiefste Ausgestaltung erfährt. Bei dem klaren, durch und durch positiven Björnson, der seine freiheitlichen Ideale und Ziele deutlich vor sich sieht und auf ganz sicheren Anschauungen selbstbewußt fest steht, trägt die Dichtung am meisten einen ausgeprägt moralisch-tendenziösen, einen belehrenden und verständigen Charakter. Seine Gestalten sind in festen und starken Umrissen entworfen, und wir erhalten immer scharfe, wenn auch etwas nüchterne Bilder. Deutlicher treten hier die reinen Merkmale des älteren Realismus



Arne Garborg.

hervor, während die Natur Ibsens eine außerordentlich reich differenzierte ist und die verschiedensten Entwickelungen durchgemacht hat. In vielem erinnert er an unseren Hebbel, an dessen Seite er im Gegensatz zu dem französischen Naturalismus der Flaubert und Zola und zu dem russischen Naturalismus die besondere Eigenart des modernen germanischen Naturalismus am deutlichsten vertritt. Man trifft bei ihm auf alle Stile, die seit den Tagen der Romantik sich herausgearbeitet haben, doch erscheinen sie bei ihm in eigenartiger und selbständiger Ausprägung. Das deutet auf eine sehr unruhige, an Widersprüchen reiche, ringende und stets unbefriedigte Seele, leicht empfänglich für jeden neuen Eindruck, aber auch geneigt, sich schroff abzuschließen, die Originalität des Ichs zu wahren und nicht eher zu ruhen, als bis das Neue und Fremde tief in das Ich eingegangen ist. Björnson ist eine socialere Natur, Ibsen ein Vorkämpfer individualistisch-anarchistischen Geistes. In die klare Vernunftwelt des naturwissenschaftlichen 19. Jahrhunderts, welche der Dichter lebendig in sich aufgenommen hat, dringt doch von allen Seiten romantischer Mysticismus, und der grüblerische Denker sucht die großen Welträtsel und die socialen Fragen des Tages bald von einer, bald von der anderen Seite zu lösen, ohne zu einem letzten und giltigen Abschluß zu kommen. Seine Dichtung ist von lauter Fragezeiten durchzogen, und es liegt deshalb etwas Drückendes über ihr, ein dumpfer Nebel und ein Angstgefühl. Sie lebt wie von hohen Felsen ringsum eingeschlossen, und ihre Gestalten treten, wie die der alten nordischen Dichtungen, mit schärfstem Wirklichkeitsrealismus vor uns hin, um auf einmal in Nebelrauch zu zerfließen. Tiefer in die eigentliche Vorstellungswelt des pessimistischen und sexuellen Naturalismus, der psychologischen Zergliederungen und der socialen Anklagelitteratur dringt Arne Garborg, der von den Bestrebungen der Maalstraever ausging, mit seinen Romanen hinein, mit ihm Jäger und andere, die von Zolaistischen Elementen mit beeinflußt waren.

Das letztere ist auch der Fall bei den schwedischen Naturalisten August Strindberg und Ola Hansson. Bei beiden erscheint das sexualistische Wesen, das namentlich von den Franzosen ausgebildet wurde, stark in den Vordergrund gerückt, und die Psychologie wird zur Psychiatrie. Hansson neigt sich den französischen Décadenten und Symbolisten zu, doch hat sein Sexuelles viel Gesuchtes und künstlich Ersonnenes an sich, während die Strindberg'sche Kunst auf einer reicheren Fülle von scharf beobachtetem Wirklichkeitsleben und schmerzlichen Lebenserfahrungen beruht, welch letztere ihr einen vielfach grenzenlos verbitterten und gehässig-verzerrten Ausdruck gegeben haben. Mit Strindberg geht auch der socialistische und demokratisch-volkstümliche Naturalismus in den aristokratisch-individualistischen und anarchistischen über.

Frankreichs neue Litteratur hatte sich im belebenden Lichte der deutschen und englischen Dichtung entfaltet, und wir sahen, daß hier später als bei den führenden germanischen Völkern ein elementares und großes ästhetisches Empfinden wieder zum Durchbruch kam. In Frankreich erschien die Romantik, als sie in Deutschland schon ihren Höhepunkt überschritten hatte, als die Periode einer vorwiegenden und reichen künstlerischen Kultur bereits abnahm. Der deutsche Realismus, wie ihn das junge Deutschland brachte, die Schöpfung einer neuen, mehr auf das Außen- als auf Innenleben gerichteten Geistesperiode besaß infolgedessen nicht mehr das reiche ästhetische Bewußtsein, welches den Romantikern eigen gewesen war. Mehr Schriftsteller als Poeten brachten ihn bei uns empor. In Frankreich hingegen läuft die Entwickelung der realistischen Richtung ungefähr parallel neben der romantischen einher. Der Aufschwung der ästhetischen Kultur in den dreißiger Jahren kam dieser wie jener Schule zu gute. Und daher entwickelt sich der künstlerische Realismus hier unter weit günstigeren Bedingungen und in weit größerer Freiheit als bei uns. In Deutschland spielen die Hebbel und Ludwig für ihre Zeit eine Sonderlingsrolle; sie stehen im Widerspruch und im Kampf mit den großen und treibenden Strömungen des klassisch-romantischen Akademicismus und Konventionalismus und des äußerlichen stofflich-tendenziösen Realismus. Sie finden kein rechtes Verständnis und werden ins Zersplitterte und Verkrüppelte hineingedrängt. In Frankreich hingegen gelangt die Schule sofort zu Macht und Ansehen und kann in gerader Bahn vorwärts stürmen und ihre Kräfte immer besser und reiner ausbilden. Der stofflich-tendenziöse Realismus zerstörte die Romantik mit ihrem so vornehmen, so ausschließlichen künstlerischen Empfindungsleben. Er ist, was das Ästhetische angeht, innerlich von ihr verschieden. Der künstlerische Realismus nur äußerlich. Er steht ihr deshalb viel vertrauter nahe und befruchtet die Romantik in günstigem Sinne, wie er von ihr befruchtet wird.

Ebenso wie die französische Romantik, so trägt auch der französische Realismus des 19. Jahrhunderts, wo er über das Schriftstellerische zum Dichterischen emporsteigt, einen ausgeprägt germanischen Charakter. Er trägt ihn noch bestimmter zur Schau als die Romantik. Victor Hugo konnte, wie ich angedeutet habe, wahrhaft innerlich das von ihm gesuchte Wesen der deutschen Poesie, das Wesen des germanisch-ästhetischen Natur- und Wahrheitsbegriffes nicht erfassen. Er bleibt in dem Verständigen, Kalt-Antithetischen und Formalistischen stecken. Der französische Realismus dringt tiefer in das Innerliche ein. Er faßt den Begriff an den Wurzeln an, wie sie bei uns in den Tagen des jungen Goethe und des Sturmes und Dranges zum Vorschein kamen, geht auf den Boden zurück, aus dem auch die Romantik hervorwuchs. Sein großes Schlagwort lautet Objektivität, als objektiver Realismus bezeichnet er sich selber am liebsten.

Und damit legt er das Schwergewicht nicht auf die Tendenz und Gesinnung, sondern auf die künstlerische Auffassung. Er betont nicht mehr ausschließlich die alten heimischen Überlieferungen, das Wesen des typischen romanischen Naturalismus, der nur das Niedrige, Unedle, Gewöhnliche und Alltägliche als sein Gebiet ansah, sondern faßt den Begriff Naturalismus, wie dieser bei Shakespeare und Goethe erschienen war: als innige Hingabe an die Natur, als Betrachtung und einbohrendes Studium aller ihrer Erscheinungen, als elementaren Erkenntnis- und Gestaltungsdrang. Er trägt aber auch Zeitcharakter. Er verleugnet sich nicht als Kind einer wissenschaftlichen Periode. Er will nicht wie die Romantik subjektiv beanteiligt erscheinen, mit Leidenschaft, mit Haß und Liebe die Dinge anschauen, sich von Zu- und Abneigungen bestimmen lassen; er wehrt sich gegen das Gefühl- und Empfindungsvolle der letzten großen Kultur und will kalt, streng, objektiv und exakt sein wie die wissenschaftliche Beobachtung.



George Sand.

Der Roman der George Sand (1804-1876), der Roman des starken Temperaments, der Schwärmerei und des Pathos, der subjektiven Bekenntnisse, der farbenreichen Schilderungen und lyrischen Deklamationen, der feurig ergriffenen Ideale, welcher seine Helden und Heldinnen mit inniger Anteilnahme betrachtet, trägt noch vorwiegend einen romantischen Charakter. Nicht das „Wie“, sondern das „Was“ deutet nach dem Realismus herüber, und weil es nur ein Was ist, nach dem stofflich-tendenziösen Realismus. George Sand streitet für die socialistischen Ideen der Zeit, für die Lehren Saint-Simons und gegen die herrschenden religiösen und staatlichen Anschauungen, gegen den Materialismus im Ehe- und Familienleben. In nahe herlaufender Richtung bewegten sich die Gräfin d'Agoult (Daniel Stern 1805—1876), der auch dem Humoristischen

zuneigende Jules Sandeau (1811—1883), Legouvé und der elegante, weichliche Liebling der Frauen, Octave Feuillet (1822—1894), denen sich später noch ein Cherbuliez und Theuriet hinzugesellten. Dieser subjektive, idealistische und idealisierende Roman der Darstellung zeitgenössischer Sitten und Tendenzen beherrschte bis zu den siebziger Jahren den litterarischen Geschmack, während der Roman des objektiven Realismus noch vorläufig nur eine zweite Rolle neben ihm spielte. Als sein frühester Vorläufer war Henry Beyle-Stendhal aus Grenoble (1783—1842)

2° comprend-t-on que le conseil municipal
de Rouen ait refusé une fontaine dont
lui faisaient cadeau les admirateurs de Bouilhet
parce que cette fontaine devait être ornée de
son buste! La haine des lettres a été jusqu'au
point de ne pas vouloir d'un monument
d'utilité publique, — parceque ce monument
était consacré à la mémoire d'un écrivain.
Voila cher ami le service que je vous demande
Il faut salir les bourgeois, je vous embrasse
G Flaubert

Faksimile eines Briefes von George Sand.
Siehe Chavanne a. a. O.

erschienen, und starke Elemente von ihm treten in den Novellen des großen Stilkünstlers Prosper Mérimée (1803—1870) hervor. Bei ihm ist umgekehrt wie bei der Sand das Stoffliche durchtränkt vom Blute der Romantik, von Farbe und Leidenschaft, während die Behandlungsweise, die kühle überlegene, teilweise ironische Betrachtung und Analyse der Dinge, der alles Deklamatorische und allen Wortprunk vermeidende Stil, die „Gleichgiltigkeit“ des Erzählers gegen seine Personen und die Tendenzlosigkeit das Wesen des objektiven Realismus anzeigen. Dessen eigentlicher Begründer und erster Meister war Honoré de Balzac (1799—1850). Er

drängt die subjektiven Elemente der Romantik ganz in den Hintergrund und das zuversichtlich sichere Gläubige, wie es sich am Ende einer Entwickelungsperiode herausstellt, ist stark verkümmert. Er steht vielmehr am Anfang einer solchen. Er wirft sich auf das rein beobachtende Wesen der Kunst, wo diese eng mit der wissenschaftlichen Erforschung zusammenhängt. Der menschliche Geist sucht nach einem neuen Grundbau des Wissens, auf dem sich eine neue Weltanschauung und ein neuer Glauben immer wieder aufbauen. Balzac will nicht moralisieren, nicht beurteilen, nicht schwärmen, nicht sich begeistern. Ideale stellt er auch nicht auf, aber natürlich kann er das Subjektive auch ernstlich aus der Dichtung nicht herausdrängen. Es spielt nur eine zweite Rolle, es verhüllt sich. Doch verleugnet sich Balzac keineswegs als Kind der pessimistisch-skepticistischen Übergangsperiode, welche auch von dem Glauben der letzten Periode der Idealbildungen, der Voltaire-Rousseau-Kant-Goethe'schen Periode nicht mehr befriedigt ist. Er ist kein humanitärer Geist mehr. Er glaubt nicht mehr an die allerlösende Macht der Menschenliebe, der Verbrüderung und der Duldung. Im Tragischen und im Satirisch-Komischen kehrt er mehr die „Häßlichkeiten" des Lebens hervor, das rein Sexuelle im Verkehr der Geschlechter, das frei ist von der Schwärmerei der Jugend und allen idealistisch-spiritualistischen Empfindungen, den rücksichtslosen Geld- und Machthunger. Er schildert mit hartem Griffel und in groß angelegtem Bildercyklus nach allen Seiten hin die „Bourgeoisie" der Zeit des Julikönigtums, beherrscht vom Geiste des Kapitalismus, des Tanzes um das goldene Kalb, ergriffen von dem Verlangen allein nach



Honoré de Balzac.

Faksimile der Handschrift von Honoré de Balzac.

den materiellen Gütern des Lebens. Es ist eine Periode praktisch-nüchterner Lebensauffassung, die in seinen Romanen und in seiner Kunst sich krystallisiert, und dieses Nüchterne und Hart-Verständige schlägt breit durch alles Phantastische hindurch, welch letzteres zum Teil noch auf letzte romantische Elemente hindeutet.

Die Charakterzüge der Schule des pessimistisch-kritischen und objektiven Realismus treten sonst noch deutlicher bei Charles de la Villette de Bernard (1804--1854) und Champfleury (1821) hervor, während sie sich bei anderen, wie bei Henry Murger (1822—1861), dem lustigen und übermütigen Schilderer des künstlerischen Zigeunerlebens, mehr oder weniger mit Anklängen an die Anschauungs- und Gefühlswelt des idealistischen Romanes mischen. Die stark moralisierenden Volks- und Familienerzählungen des schlichten Emile Souvestre (1806—1854) und die elsässischen Dorfgeschichten des gemeinsam arbeitenden Schriftstellerpaares Emile Erckmann (1822) und Alexandre Chatrian (1826) gehören dem gemütvollen und subjektiven, stofflich-tendenziösen Realismus an. Sie stellen das Volks- und Alltagsleben in seiner „Wirklichkeit" dar, sozial-volkstümliche und demokratische Anschauungen hervorkehrend, aus der mehr versöhnlich-optimistischen, von den herrschenden moralischen Ideen getragenen Weltauffassung des bon sens heraus. Rodolphe Toepffer (1799—1846), Claude Tillier (1801—1844), Alphonse Karr (1808) vertreten auf diesem Gebiete das satirisch-humoristische und komische Genre.

Der rein stoffliche Handlungs- und Unterhaltungsroman der merkwürdigen Begebenheiten, der Spannungen und Aufregungen, der geheimnisvollen Vorgänge, Verbrechen und Kriminalprozesse und auch der geschlechtlichen Pikanterien und Zweideutigkeiten spielt in den unteren Gebieten der Litteratur seine große Rolle weiter: Paul de Kock (1794—1871) schwelgt in der platten Komik des dumpfen Philistertums, Eugène Sue (1804—1857) kitzelt die Nerven mit den Schauern und Scheußlichkeiten der Geheimnisse von Paris, Féval, Feydeau, Gaboriau u. a. bauen das Gebiet bald nach der einen, bald nach der anderen Seite weiter an. Dazu kamen all die Untergattungen des didaktischen Romanes, die phantastischen Reiseerzählungen des amusanten Jules Verne (1828) u. s. w. u. s. w.

Das moderne Sitten-, Salon- und Gesellschaftsschauspiel setzt das bürgerliche Familienschauspiel, die comédie larmoyante des 18. Jahrhunderts fort. In Deutschland stand es stark unter französischem Einfluß und kam zu keiner großen Entfaltung. Die reichste Pflege, die höchste Kultur empfängt es in dieser Zeit in der französischen Litteratur, und nur hier kann man von einer Art Blüte reden. Von hier aus flog der Samen überall hin aus und fing, wie in Deutschland, so auch in England, in Spanien und in Italien zu treiben an. Aber das Pariser Gepräge ist unverkennbar, und über die Nachahmung gelangt es anderswo kaum

hinaus. Und man darf auch sagen, daß das französische Sittenschauspiel das nationalste ist, daß das eigentlich typische Wesen der französischen Poesie hierhin wie in eine Arche Noah sich rettet, während ringsum alles von der gewaltigen Flut des Germanismus überschwemmt wird. Es ist mit das charakteristischste Erzeugnis des stofflich-tendenziösen Realismus und der Schriftstellerhalbpoesie der Zeit. Die reine Schriftstellerkultur aber war von jeher in Frankreich eine sehr hohe, die höchste in Europa. Der alte Charakter des romanisch-französischen Dramas lebt hier unverändert fort. Der Witz und der Verstand halten die Zügel in der Hand. Es soll etwas gelehrt und bewiesen werden. Eine These steht an der Spitze des Werkes, und um ihretwillen wird das Drama einerseits zu einem Feuilletondrama, zu einem Dialogstück, in dem das Für und Wider des Satzes in allerhand witzigen Raisonnements erörtert wird. Die Handlung dient dem Beweise. In ihren ausgeklügelten Verschlingungen und Verwickelungen, ihren Überraschungen und unerwarteten Lösungen bringt sie das überlieferte Wesen des romanischen Intriguendramas wieder zum Ausdruck. Die Menschen aber haben immer nur noch die Bedeutung von Schachfiguren, und die Charakteristik entbehrt jedes individuellen Zuges und ist von ermüdender Einförmigkeit. Mit einem halben Dutzend von immer wiederkehrenden Personen kommt das gesamte Sittenschauspiel des zweiten Kaiserreiches aus. Sein eigentlicher, sein letzter Zweck aber bildet die gesellschaftliche Unterhaltung und Zerstreuung. Ihr muß sich jedes unterwerfen. Um die Aufmerksamkeit zu fesseln, häuft der kundige Salonplauderer alles aufeinander: das Amüsement einer Anekdote und der spannenden Erzählung, das Amüsement eines Disputs über eine moralische, politische oder sociale Frage und das Amüsante des gesellschaftlichen Klatsches, eines Bonmot und eines Witzes und schließlich das Amüsante einer Technik, die immer gerade da abbricht, wo es interessant zu werden anfängt. Aber bei dieser Hervorkehrung des äußerlich Wirkungsvollen entwickelt sich eine Kunst des Scheins und nicht des Seins. Voller Unwahrheiten, Scheingründe, falschen Voraussetzungen und Schlüssen steckt die Beweisführung, und die Handlung und Charakteristik voll von Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüchen.

Es war der nationale Rasseninstinkt und der französische bon sens, der sich bald gegen die germanisierende Romantik und dessen phantastisch-grotesken Geist auflehnte. Den Versuchen François Ponsards (1814 bis 1867), das klassicistische Drama wieder neu zu beleben, ward allerdings nur ein rasch vorübergehender Zeiterfolg zu teil, und dieser kam in erster Linie noch auf Rechnung der glänzendsten Tragödin jener Zeit, der Rachel (1820—1858), einer nachgeborenen Corneille- und Racinedarstellerin. Um so reicher erblühte die Kunst des bon sens auf dem Felde des zeitgenössischen Sittenschauspiels. Der fruchtbare, leichte und gewandte Eugène Scribe (1791—1861) brach hier Bahn. Er schüttelte aus seinen Ärmeln alles

hervor, was das Theater gebrauchen konnte: Vaudevilles und Operntexte, satirische und geschichtliche Lustspiele und rührende Schauspiele, an denen unser Drama der Gutzkow und Laube abfärbte. Seit 1815 schon beherrschte Scribe das Theater, zuerst das niedere Volkstheater und später, in den Tagen des Bürgerkönigtums, als sein Ruhm auf der Höhe stand, auch die großen, litterarischen Bühnen. Unter der Herrschaft des zweiten Kaiserreiches verlor das Sittenschauspiel den bravbürgerlich-anständigen Charakter, den es bei Scribe noch besitzt, und es trägt ein mehr lebemännisches Gepräge zur Schau. Es schildert die Korruption der Gesellschaft und die Fäulniszustände der Zeit, die Käuflichkeit der Gesinnungen, die materielle Genußsucht und die Frivolität, die Halbwelt der Abenteurer und Spieler, der femmes entretenues und der Deklassierten. Das Ehebruchsthema und das Thema von der Wiedervereinigung der Gefallenen stehen an erster Stelle, und bald werden sie mit sentimentaler Rührung, bald mit dem Pathos des Abscheus, bald mit cynischem Witz oder mit Boccaccio'scher Freude an der Komik der Dinge behandelt. Neben Oktave Feuillet errangen am meisten Erfolg Emile Augier (1820), Alexander Dumas (1824—95), der Sohn, und Victorien Sardou (1831). Augier bringt noch die ehrliche,



Faksimile von Eugen Scribe.

Faksimile von Alexander Dumas Sohn.

bürgerlich-moralische Entrüstung über die Welt, die er schildert, zum Ausdruck; er geißelt und satirisiert die Zustände nicht ohne einen Zug puritanischer Herbheit, der den schwimmenden Rührseligkeiten des Familienschauspiels des 19. Jahrhunderts ein Gegengewicht bietet. Bei Alexander Dumas, hat sich schon das Bild verschoben. Der Lebemannswelt, die er schildert, gehört er mit seinem ganzen Wesen selber an. Seine Philosophie ist selber eine lebemännische. Er spielt den Moralisten und Sittenreformator, ohne

es zu sein. Bei ihm ist das Drama vornehmlich Thesen-, Beweis- und Feuilletondrama, und der Schwerpunkt liegt auf der witzigen Plauderei über die Dinge, während Sardou in erster Reihe der Handlungsdramatiker ist und die Fäden der Intrigue scheinbar unlöslich zusammenwirrt, um sie dann mit einem Taschenspielerkniff im Nu auseinanderzubringen. Aus der Halbwelt heraus in die ästhetischen Salons, in die bessere Pariser Gesellschaft führt das fein satirische Lustspiel Edouard Paillerons (1834), das der Handlung fast ängstlich aus dem Wege geht und alles Vertrauen auf die zierliche Dialogarbeit setzt. Labiche, Gondinet, Halévy, Meilhac, Bisson ließen der derben Komik alle Zügel schießen. In den Pariser Schwänken der Neuzeit spielt der Clown die erste Rolle, und er behauptet sein altes Hanswurstrecht: er lebt von der geschlechtlichen Zote und schwärmt ausschließlich für die sich gegenseitig Hörner aufsetzenden Ehe- und Liebespaare.



Alexander Dumas Sohn.

Die vorherrschenden und bestimmenden Züge der Lyrik dieser Zeit treten auch in der französischen Richtung hervor. Der Formalismus hält die Zügel in den Händen, und die „Schule der Parnassiens“, der sich die meisten hervorragenden Geister zuzählen, zeigt ihn in den verschiedensten Ausgestaltungen. Die elegante und glatte, gefällige und korrekte Formpoesie, die Poesie klassisch-harmonischen Innenlebens freilich, aber auch einer leicht und bequem errungenen Harmonie, welche über die tiefen Probleme des Lebens, ohne sie zu erfassen, hinweggaukelt, zählt wie bei uns die meisten Anhänger. Aber manchem genügt diese Eleganz noch nicht. Die Joséfin Soulary (1815) und Théodore de Banville (1823) erheben die Form über den Inhalt und werfen sich ganz auf die äußerliche Technik und führen alle Seiltänzerkünststücke auf, um ihre raffinierte Sprach- und Versgeschicklichkeit bravourmäßig zu offenbaren. Auf der äußersten Linken aber hält der reine Ästheticismus der Baudelaire-Gruppe, der nach Erneuerungen und Verfeinerungen des künstlerischen Ausdrucks strebt und das Verständige und Nüchterne der französischen Sprache zu überwinden, den geheimnisvollen Duft, das Stimmungsvolle, den Zauber im Klang und

Rhythmus der germanischen Lyrik zu entdecken sucht. Die neuromantische Bilderwelt, die Freude am Exotischen und an leuchtenden Farben leben bei den Parnassiens fort. Aber aus der Welt des stofflich-tendenziösen Realismus kommen die Erscheinungen des 19. Jahrhunderts: die Lyrik sucht den Menschen bei der Arbeit auf, in den Fabriken und auf den Straßen; sie staunt die Maschinen an, die Eisenbahnen und Dampfschiffe und schildert die Landschaften, mehr aus der Wirklichkeitsbeobachtung sie beschreibend, als aus dem Gefühle heraus sie erfassend. Sie nimmt die Ideen der Zeit auf, die neuen naturwissenschaftlichen und philosophischen Gedanken und flicht sie, ähnlich wie die moralisierende Poesie des vorigen Jahrhunderts, etwas aufdringlich und zu reflexionsmäßig in die Gedichte ein. Die rein politisch-sociale Tendenzrhetorik, in welcher das Künstlerische fast ganz von dem Gedanken, von der Prosa überwuchert erscheint, nimmt einen noch breiteren Raum ein. Die pessimistische Stimmung, die Klage und der Schmerz überwiegen. In den



Victorien Sardou.

Versen von Luise Ackermann (1813) überwuchert diese Wehmuts- und Verzweiflungsstimmung am meisten, während André Theuriet (1833) andererseits gerade durch seinen gemütlich-idyllischen Optimismus und Idealismus, durch seine Opposition gegen den herrschenden Geist des Unbehagens bei der Gesellschaft Anklang fand. Die meisten Dichter geben den allgemein verbreiteten freireligiösen, moralischen Anschauungen und Vorstellungen der gebildeten Welt

Ausdruck — aber auch der Immoralismus und Satanismus spielt seine alte Rolle weiter; doch hat er einen hysterischen Charakter angenommen und erscheint nicht in der Jugend Kraft und Frische, noch mit dem Bewußtsein einer höheren Sittlichkeit, wie bei Byron und Shelley. Den eleganten und korrekten Formalismus unserer Münchener Schule vertreten vor allem Coppée, Sully-Prudhomme und Leconte de Lisle: François Coppée (1842), der gelesenste Lyriker des zeitgenössischen Frankreichs, besitzt das Einschmeichelnde der Sprache, die normale Weltanschauung und Gesinnung, welche mit dem

Et que je ne veux pas trouver des yeux rouges
Adieu, je mets ici ma tendresse suprême
Et je signe, en pleurant, votre enfant qui vous aime.

François Coppée

Paris (pendant le Siège 1870.)

Faksimile von François Coppée.
Siehe Chavanne a. a. O.

Pessimismus und Optimismus auf gleich gutem Fuß steht, und, ein mehr erzählender Lyriker, mehr ein lyrischer Erzähler, den rechten Sinn für stoffliche Reize, daß seine Popularität dadurch erklärlich wird. Dem Inhalte nach ist er der Realist, der vielfach das moderne Leben, die Erscheinungen dieser Zeit darstellt, den Arbeits- und Pflichtmenschen des Jahrhunderts, und so sinnlicher auf die Einbildungskraft wirkt, während R. F. A. Sully-Prudhomme (1839) das Gedankliche in den Vordergrund stellt und die Ideen der neuen naturwissenschaftlichen Weltanschauung und des Pessimismus gestaltet. Die romantisch-exotische farbenprunkende Naturschilderung und hellenisch-klassicistische Elemente herrschen bei Leconte de Lisle (1818), sowie

bei Anatole France (1844) vor. Alle diese Dichter haben das Klarverständige und Vernunftvolle der realistischen Jahrhundertskultur in sich, welche gegen die Romantik, gegen den romantischen Mysticismus und Ästheticismus Front gemacht hatte. Dieser aber lebte fort in den Gedichten Charles Baudelaire's (1821—1867), eines unmittelbaren Schülers Edgar Allan Poe's, der wiederum auf die deutsche Hochromantik zurückweist. Als eine der grundlegenden Stimmungen des 19. Jahrhunderts haben wir den Pessimismus kennen gelernt, der in die Poesie immer tiefer eindrang und bis an die Schwelle der augenblicklichen Gegenwart mehr und mehr sich steigerte. Bei Byron und Leopardi erscheint er noch stark als metaphysische

vous êtes une preuve. nouvelle
qu'un vaste talent implique
toujours une grande bonté et
une exquise indulgence.

Charles Baudelaire

22. Rue d'Amsterdam.

Faksimile von Baudelaire's Handschrift.
Siehe Chavanne a. a. O.

Grübelei, als ein philosophisch-religiöses Denken, bei Musset als die Stimmung eines, der die Lust an dem alten Glauben verloren hat und vergeblich nach einem neuen ausschaut und im sinnlichen Genuß über die entschwundenen Ideale sich hinwegreißt. Und immer unmittelbarer wird er empfunden und zum Ausdruck gebracht. Die dämonische Nacht-, Spuk- und Gespenster-, die Traumangstpoesie der E. T. A. Hoffmann, Coleridge, Gérard de Nerval, Hawthorne, Poe und Almquist, diese so ganz eigenartig neue Dichtung unseres Jahrhunderts, hängt im tiefsten Wesen mit dem Pessimismus zusammen. Auch die immoralistischen Bestrebungen, die zum Teil ja mit vollem Bewußtsein auf eine Umwälzung und Reform der religiös-sittlichen Anschauungen hinauslaufen und die bestehenden mit Bewußtsein umstürzen wollen, stehen in natürlicher Verbindung damit. Der Immoralismus hinwieder unterhält alte Beziehungen zu dem klassicistischen

Paganismus, zu dem widernazarenischen, hellenischen Kultus der Weltfreude, der Schönheit und der nackten Formen. Er mündet nach einer Richtung in das Geschlechtssinnliche hinaus. Bei Baudelaire und seiner die augenblickliche Gegenwart beherrschenden Schule der „Décadents" und „Symbolistes" erscheinen nun der Pessimismus und Immoralismus in seiner höchsten und letzten Steigerung. Als Angst- und Entsetzensgefühl mit hysterischen und somnambulistisch-visionären Zuständen. Die Poesie erwächst bei Baudelaire aus den Rauschzuständen eines Opiumrauchers. Die lebemännische Sinnlichkeit Mussets ward zu einem pathologischen Sexualismus, der in perversen Entzückungen aller Art schwelgt, und eine brünstig-sinnliche Mystik, für welche jede religiöse Handlung zu einem Geschlechtsakt wird, gelangt zum Durchbruch. Die alte Romantik flüchtete sich an den Busen der katholischen Kirche. Diese neue Romantik des letzten Zusammenbruches feiert die Orgien der schwarzen Messe und treibt Satans- und Dämonendienst. Dort wie hier aber sind die religiösen Stimmungen, wenn man auch die Baudelaire'schen so nennen darf, wesentlich ästhetische Entzückungen. Baudelaire betreibt den raffinierten Formalismus der Gautier und Banville, und er geht weiter. Er sucht die neuen Sensationen und Empfindungen seiner Poesie durch bloße Klänge, neue Wortformen, Rhythmen und ähnliches unmittelbar auszudrücken, wie es bisher noch nicht versucht wurde. Viel Gemachtes und Gesucht-Kokettes, krampfhaft Originelles steckt in seiner Poesie, in deren formalistischen Bestrebungen aber ein richtiger Instinkt vorhanden ist. Wie Poe, so rühmte sich auch Baudelaire seines kalten Verstandes, seiner raffinierten Vorausberechnungen der Wirkungen, die er ausüben wollte.

Baudelaire ist der Bahnbrecher der zeitgenössischen naturalistischen Lyrik in Frankreich. Im Naturalismus endet die Romantik wieder, wie sie aus dem Naturalismus des „Sturmes und Dranges" hervorgegangen war. Naturalistisch ist diese Lyrik nicht nur in Beziehung auf Inhalt und Form, sondern auch in ihrem künstlerischen Bestreben nach ganz unstilisierter und untypisierter Unmittelbarkeitswiedergabe der Empfindungen, wodurch sie ihr germanisches Wesen verrät. Als subjektive Form steht sie neben dem objektiven Realismus, den Balzac in die französische Litteratur eingeführt hatte und der in den siebziger Jahren zu neuer, reicher Entfaltung kam. Der subjektive oder lyrische Naturalismus schöpft aus der inneren Erfahrung und der Selbstbeobachtung; er sucht die eigenen Empfindungen darzustellen und entblößt sich selber mit allen seinen Perversitäten, seinen Angst- und Wollusterregungen, seinen seelischen Zerrissenheiten und Haltlosigkeiten; der objektive Naturalismus, der vor allem den Roman anbaute, stellt die Außenwelt dar und schöpft aus einer sehr gesteigerten Beobachtung, deren exakte Wissenschaftlichkeit er preist. Er brandmarkt sich nicht selber, sondern die Gesellschaft. Mit jenem teilt er den tiefen Pessimismus der Weltanschauung und hat sich völlig dem naturwissenschaftlich-materialistischen Glaubensbekenntnis der

Zeit ergeben. Dieses ist bereits zu einem ziemlich sicheren Besitz geworden und beeinflußt nicht nur mehr das Denken, sondern auch das künstlerische Schauen und Fühlen. Der „neue Glaube“ aber hat eigentlich erlösend und befreiend noch nicht gewirkt. Nur als „Wahrheit“ beansprucht er verehrt zu werden, doch wird diese Wahrheit nicht stark als etwas „Versöhnliches“ empfunden. Die kalten Notwendigkeiten und harten Unerbittlichkeiten der modernen Weltanschauung werden am nachdrücklichsten betont. Der Mensch ist nicht mehr der freie Willens- und Vernunftmensch der klassisch-romantischen Zeit, sondern steht unter und in der Natur, ein Rad in der großen Maschine des Alls, dessen Bewegung wieder von tausend und Millionen Rädern abhängt. Er steht in Abhängigkeit von jedem Druck der Luft, von der ganzen Vergangenheit der Welt, von dem von den Vätern und Müttern Vererbten und von dem „Milieu“, das ihn umgiebt, von den Verhältnissen, Zuständen und Einrichtungen des Staates, der Gesellschaft, der Klasse, der Familie, in die hinein er geboren ist, von der Besonderheit der Natur, in der er heranwächst. All sein Handeln ist zuletzt ein Muß. Damit wird das individualistische Element von diesem objektiven Naturalismus so gut wie ganz beiseite geschoben, und er hat kein Plätzchen mehr übrig für den Heroen- und Ichkultus der klassisch-romantischen Zeit. Er kennt nur einen Menschen des Milieu, einen Massenmenschen, einen Durchschnittsmenschen. Ein pessimistisches Temperament aber blickt diesen Massenmenschen an. Hineingestoßen in den Kampf ums Dasein, in einen erbarmungslosen, furchtbaren Kampf, in dem einer den anderen zu vernichten sucht, ringt er um die Bedingungen seines Lebens. Aus dem Tier hat er sich entwickelt und das Tierische ist das Mächtigste in ihm. Hunger und Liebe treiben ihn, eine Liebe, die reine Geschlechtssinnlichkeit, Begattungstrieb ist; und so mündet auch der objektive Naturalismus wie der subjektive bei den Franzosen in den Sexualismus und in die Darstellung aller Perversitäten des Geschlechtslebens.

Gustav Flaubert (1821–1880) und die beiden Brüder Edmond (1822) und Jules de Goncourt (1830–1870) besitzen noch am lebendigsten den Geist und das Wesen des ursprünglichen germanischen Naturalismus, wie ihn Balzac aufgefaßt hatte. Sie wollen in das Tiefste der Natur eindringen, sie erkennen und verstehen lernen, — nicht richten und beurteilen. Sie erstreben die genauesten Bilder von den Außenzuständen und -Erscheinungen des Lebens und eine peinlich-saubere Analyse der psychologischen Vorgänge. Sie können sich nicht genug thun in Beschreibungen und Erklärungen. Aber der Verstandes- und Schriftstellergeist der französischen Richtung macht sich geltend. Die „méthode scientifique“ wird in die Ästhetik eingeführt, die echte Geburt eines Zeitalters, das weit mehr wissenschaftlich als künstlerisch zu sehen gewohnt ist. Die Unterschiede zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Darstellung werden verwischt.

die Gemeinsamkeiten zu sehr hervorgehoben. Die Kunst sucht statt der Gestaltung der Einzelerscheinung viel zu viel Begriffsbildungen; sie möchte, wie die Wissenschaft, etwas beweisen und denkt mehr an den Verstand als an die Sinne. Die Phantasie kriecht zurück in die Beobachtungselemente, aus denen sie erwächst. Dieser reine künstlerisch-wissenschaftliche Naturalismus trägt als Kind seiner Zeit die Farbe des pessimistischen Materialismus, aber er sucht das Niedere, Alltägliche, Dumpfe und Häßliche nicht um seiner selbst willen. Nur weicht er ihm auch nicht aus dem Wege, wenn es ihm



Flaubert.

aufstößt. Dem reinen wissenschaftlich-künstlerischen Wahrheits- und Erkenntnisdrang geht das Bewußtsein von einer Verschiedenwertigkeit der Dinge ab, und eines verdient ebensogut wie das andere untersucht und beobachtet zu werden. Die Dichtung stellt eben gar keine Ideale auf, sondern will nur schauen und wissen. Auch der Geschichtsroman vertieft sich am meisten bei Flaubert. Die Bestrebungen des 19. Jahrhunderts gingen an verschiedenen Stellen darauf aus, die Vergangenheitswelt, nicht nur von oben herab, aus dem Empfinden der eigenen Zeit heraus, wie Walter Scott, darzustellen, sondern man suchte sich in das Wissen, Denken und Fühlen einer versunkenen Kultur hineinzuarbeiten und aus diesem

fremden Fühlen heraus, soweit es sich wiederkonstruieren ließ, die Welt der Vergangenheit darzustellen. In Flauberts „Salammbô", aber noch mehr in den „Versuchungen des heiligen Antonius" erscheint diese Entwickelung am weitesten vorgeschritten zu sein.

Auf Flaubert und die beiden Goncourts folgte Emile Zola (1840), eine derbere demokratische Natur, welche in die große Öffentlichkeit hinaustrug, was jene in stiller Arbeitsstube vorbereitet hatten, die Theorien zuspitzte und auf den radikalsten Ausdruck brachte. Er trägt das materialistische Glaubensbekenntnis mit einer autodidaktischen Selbstgewißheit vor, die niemals von einem kritischen Zweifel getrübt worden ist, und er bringt den künstlerischen Naturalismus in die innigste Verbindung mit dem stofflichen Naturalismus. Emile Zola ist von echter romanischer Rasse, der Victor Hugo unter den Naturalisten, im Grunde ein rhetorisch-deklamatorisches Talent mit Vorliebe für das Bombastisch-Pathetische und grell dekorative Wirkungen. Bei ihm kommt auch das ursprüngliche Wesen des romanischen Naturalismus wieder zum Durchbruch als ausschließliche Darstellung des Niedrig-Alltäglichen, Plebejischen und Unanständigen. Zola steht nicht, wie Flaubert, als wissenschaftlicher Geist darüber, sondern er sucht es. Er wendet die wissenschaftliche Methode jener an, aber er ist ein viel zu starkes Temperament, als daß er auch die „Gleichgiltigkeit" jener, die wirklich überlegene wissenschaftliche Objektivität allen Erscheinungen gegenüber besäße. Er wühlt so gut wie ausschließlich in dem „Häßlichen", „Ekelhaften" und Abstoßerregenden, das er oft mit der harten Großartigkeit Dante's in Kolossalbildern darstellt. Die große allgemeine Forderung des Realismus, mit dem dieser der Romantik entgegentrat, betont Zola mit schärfstem Radikalismus. Nur die unmittelbare Gegenwart soll von der Dichtung dargestellt werden und nur auch das unmittelbar Gesehene und Beobachtete. Eine äußerliche formale Auffassung tritt an Stelle der tiefgeistigen innerlichen Auffassung des germanischen Naturalismus. Zola's großer Romancyklus schildert ausgehend von der materialistisch-naturwissenschaftlichen Weltanschauung, von den Vererbungstheorien und den Theorien der materialistischen Geschichtsauffassung den unbarmherzigen Daseinskampf der Gegenwart in den mannigfachsten Formen mit der ganzen Düsterkeit eines Geistes, der das sociale Elend unserer Zeit lebendig erfaßt hat, eine alte Welt zusammenbrechen sieht und eine neue Welt, neue Ideale nicht aufzubauen vermag. Er schildert den brutalen Tiermenschen in seinem ganzen Jammer und in seiner ganzen Furchtbarkeit. Nur in der Dante'schen „Hölle" geht es noch so entsetzlich zu, aber es fehlt der neuen commedia an einem purgatorio und an einem paradiso.

Neben diesem Roman des radikalen Naturalismus geht der die Sitten der Zeit schildernde realistische Roman älteren Stiles weiter, welcher die Gefühlswerte des idealistisch-subjektiven Romans beibehält, tendenziös-



Je compte sur votre bonne amitié et sur celle de vos associés pour amortir un peu ce désastre qui m'a beaucoup secoué.

Bien cordialement à vous.

Emile Zola

moralisch zwischen Gut und Bös nach dem Maßstab der herrschenden humanitären Weltanschauung scheidet und milder und versöhnlicher Menschen und Dinge anschaut. Alphonse Daudet (1840), ein feines Erzählertalent, das von Dickens nicht unberührt blieb, führt den Reigen dieser liebenswürdigen, aber auch individualitätsloseren Poeten, welche zum bequemen Familienunterhaltungsroman herüberführen: Victor Cherbuliez (1829), Hector Malot (1830), Gustave Droz (1832), Henry Gréville (1832), Albert Delpit (1849), Georges Ohnet (1848) mögen hier genannt werden. Pierre Loti [Julian Viaud] (1850) ist dabei ein künstlerischer Feinschmecker, der seine exotischen Liebesgeschichten mit den Raffinements einer Atelierkunst ausstattet, wie sie sich in der Schule des Parnassiens herangebildet hatte.

In dem großen Freiheits- und Einheitskampfe, den Italien führen mußte, stand die Poesie als Trommelschlägerin an der Spitze der Truppen. Man fragte sie nach ihrer Gesinnung, nach ihrem Inhalt und Stoff, wollte von ihr patriotische Gestalten sehen und patriotische Worte hören und kümmerte sich weniger um die ästhetischen Werte. Das rein künstlerische Gewissen schlug am mächtigsten in der Poesie Manzoni'schen Charakters, welche auch am meisten dem Charakter der Zeit entsprach: eine von nationalromantischen Elementen durchsetzte neuklassicistische Poesie mit Anklängen an die altfranzösische und neugermanische Kunst; eine in Weihrauchwolken eingehüllte milde und kirchlich-fromme Poesie von frauenhaftem Wesen und zarten Gliedern, die leicht in Thränen und Sentimentalitäten zerfloß. In den vierziger und fünfziger Jahren fing diese Dichtung an, konventionell zu erstarren und ein akademisch-formalistisches Gepräge anzunehmen. Sie wird immer süßlicher und geleckter, markloser und schwächlicher, so bei Aleardo Aleardi (1814—1879), verliert sich in die rhetorischen Phrasen oder in nüchterne Didaxis. Giovanni Prati (1815) steht auf der Höhe dieser Entwickelung als der kluge und geschickte Eklekticist, der alle großen Melodien der Zeit noch einmal erklingen läßt, Dante'sche und Manzoni'sche, Byron'sche und Goethe'sche Melodien; das Weiche und Sentimentale überwiegt, doch fehlt es auch nicht an ernsterem, männlichem Wesen wie bei unserem Geibel. Und wie dieser schmeichelt er sich namentlich durch seine gefeilten, glatten und eleganten, nur etwas individualitätslosen Verse ein. Seine Schule beherrscht den Geschmack, und um ihn, den populärsten Lyriker, scharen sich Männer wie Giuseppe Revere (1812), Alessandro Arnaboldi (1827), Ippolito Nievo (1832—1860) und andere. Aus der Richtung Leopardi's kommt Giacomo Zanella (1820), indem er wie dieser alles Schwergewicht auf die gedanklichen Elemente legt. Aber er ist nichts weniger als Pessimist und Nihilist, sondern ein Dichter im Priester-



Prévenez vos *franciots* de lecteurs que la scène de ce petit drame catholique se passe à Arles que Saint Trophyme est une vieille église de l'endroit et les Aliscamps un ancien cimetière Arlésien, béni dans le temps par Jésus Christ

Amitiés

Alphonse Daudet

rock, der die Wissenschaft des Jahrhunderts mit dem ererbten Glauben vereinigen und versöhnen will.

Der langersehnte Traum von der Einheit Italiens geht endlich in Erfüllung, und damit blickt auch die Dichtung nach neuen Idealen aus. Die patriotischen Gesinnungen erfüllen nicht mehr so ausschließlich die Herzen aller, und die Geistesauserwählten suchen nach neuen Fühlungen mit den Bewegungen des Auslandes, den tieferen religiösen und philosophischen Geistesströmungen, dem socialistischen Wesen u. s. w. Auch das eigentlich ästhetische Bedürfnis wird stärker. In den sechziger und siebziger Jahren gelangt der „Verismus“ zum Durchbruch. Es ist nicht ganz leicht, das, was der italienische Künstler unter dieser Bezeichnung versteht, unter einem einheitlichen Gesichtspunkt zusammenzufassen oder eine Grenze zu ziehen, wo der Verismus aufhört. Der Subjektivität ist hier weitester Spielraum gelassen. Unter demselben Schlagwort vereinigen sich die verschiedensten künstlerischen Stile und Richtungen, so daß es in erster Linie auf ein ästhetisches Glaubensbekenntnis nicht hinzielt. Die tendenziöse und stoffliche Betrachtung des Kunstwerkes überwiegt. Das eigentliche Wesen des Verismus kann man wohl in einer Art revolutionär-oppositioneller Gesinnung sehen, die nach irgend einer Richtung hin das allgemein Anerkannte, das Herrschende erschüttern und zerstören will. Er haßt das Herkömmliche, das nur um der Überlieferung willen festgehalten wird, das Autoritäre, das Durchschnittsmäßige. Der christlich-religiösen frommen Gesinnung der Manzoni'schen Poesie tritt er mit den Bekenntnissen der modernen naturwissenschaftlich-materialistischen Weltanschauung entgegen und dem Nazarenismus antwortet er mit dem alten heidnisch-hellenischen Renaissancebekenntnis der Weltlust, der Schönheitstrunkenheit und der Freude am Nackten. Der Geist des Schopenhauer'schen Pessimismus schwebt über den Wassern. Der Verismus wendet sich gegen den blauen Idealismus der Formalisten und Eklektiker, gegen deren lasches, süßliches und zimperliches Wesen, gegen die Verhimmelungen und Schönfärbereien. Er will nichts von der sentimentalen, schmachtenden Backfischliebe wissen, sondern predigt die Liebe des Fleisches, der glühenden Sinnlichkeiten. Er lacht über die Prüderien und spielt in das Immoralistische hinüber. Er bekämpft die Poesie, welche das Wirkliche verklären will, der es aber an dem echten und großen Idealismus fehlt, an der geistigen Fähigkeit, eine neue Welt aufzubauen und die darum nur das Wirkliche fälscht, gewöhnliche Dutzendmenschen mit einem Glorienschimmer umwebt. Er will die Wirklichkeit zeigen, wie sie ist, und kommt dabei in seinem Haß gegen den Pseudo-Idealismus an einer Ecke bei dem Häßlichkeitskultus und der Schwarzfärberei des stofflichen Naturalismus, beim Zolaismus heraus. Diese Mischung aus idealistisch-hellenisch-klassicistischen, Heine'sch-romantischen und realistisch-naturalistischen Elementen, aus pessimistischen und materialistischen Ideen erinnert am meisten

wohl an unsere durch die Namen Draumor, Hamerling, Grisebach charakterisierte Zersetzungspoesie der siebziger Jahre. Giosuè Carducci (1836), der gefeiertste Dichter des neuen Italien, ruft den heidnischen Geist der Renaissance und den reinen hellenischen Klassicismus gegen die Romantik und romantisches Christentum zu Felde. Ein italienischer Platen! Für die deutsche Litteratur war es nichts Neues und wurde vielmehr als Zeichen besonders feiner künstlerischer Bildung angesehen, aber für Italien bedeutete es eine Revolution: er schreibt „barbarische Oden“, Gedichte in antiken Versmaßen, die er mit ganz modernem Inhalt anfüllt, mit den Glaubensbekenntnissen eines politischen und religiösen Revolutionärs, mit der Verherrlichung des Geistes der Neuzeit, mit Schönheitsträumen, pessimistischer Melancholie und bitterer Satire. Neben ihm steht die Heine-Grisebach'sche Gestalt Lorenzo Stecchetti's (Olindo Guerini 1845), ein Dichter des Nackten, der glühenden Sinnenlust, der schroffen Gegensätze von Lebenslust und Schmerzenssehnsucht, von Sentimentalität, Ironie und Witz, und der Dramatiker Pietro Cossa (1830—1881), der den zerfließenden Schemen der neuklassicistisch-romantischen Tragödie feinere individuellere, psychologisch vertiefte Charaktergestalten shakespearisierenden Stiles entgegenstellt, gern das üppige Rom der Cäsarenzeit schildert und seiner besonders in der Lyrik bedeutenden Kunst etwas archäologisch-archaistischen Beigeschmack verleiht. Der barock-phantastische Dichter und Komponist Arrigo Boito (1840), Emilio Praga (1839—1875) und die sicilianischen Erzähler Giovanni Verga (1840), der Darsteller der aristokratischen Gesellschaft und des heimatlichen Bauernlebens, und der zolaistisch angehauchte Luigi Capuana (1839) gehören noch zu den Häuptern des Verismus. Innerlich stehen ihm immer nahe die Dichter des stofflichen Realismus, die Gedankendichter der materialistischen Weltanschauung und die Poeten des socialen Lebens der Zeit, der Emancipationsbewegung des vierten Standes und aller Gegenwartszustände, wie Vittorio Imbriani (1840), Mario Rapisardi (1843), Fontana (1850), Guido Mazzoni (1852) und Ada Negri.



Giovanni Verga.

Die Darstellung des modernen Gesellschafts-, Familien- und Volkslebens hat auch im italienischen Roman die nationale Geschichtsdichtung der Romantiker mehr in den Hintergrund gedrängt. Dem herberen pessimistischen Realismus Verga's und Capuana's steht ein idealistisch gefühlvollerer gegenüber von versöhnlicherer Natur. Der elegante Stilkünstler Edmondo de Amicis (1846), mehr Feuilletonist als Erzähler, eroberte durch die liebenswürdigen Manzoni-Elemente, die in ihm steckten, durch seine weiche Sentimentalität und gute Laune die Herzen seiner Landsleute. Und auch Salvatore Farina (1846) und Giulio Barrili (1836) sind Dichter des Feinen und Zierlichen und aller koketten Sauberkeiten. Der erstere durchtränkt seine Familienidyllen mit einem reichen Zusatz sentimentalen englischen Humors, der an Sterne und Dickens erinnert. Antonio Fogazzaro (1842) und die guten Unterhaltungsschriftsteller Enrico Castelnuovo (1839) und Mathilde Serao wurden auch über die Grenzen ihres Vaterlandes hinaus bekannt.

Das italienische Drama hat in diesem ganzen Jahrhundert keine große Rolle gespielt, und nur vereinzelte Erscheinungen fanden Eingang in die Weltlitteratur. Der lyrische Geist, den das romantische Drama trug, der Mangel an schärferer Charakterzeichnung, an Erfindung und eigenartigen Ideen, ließ es auf der Bühne nicht rechten Fuß fassen. Diese lebt vornehmlich von den Schöpfungen der Franzosen, und namentlich waren es die Sittendramatiker des zweiten Kaiserreiches, die bejubelt wurden und wie bei uns tiefe Spuren ins italienische Salon- und Gesellschaftsschauspiel eingegraben haben. Das Drama des romantischen Konventionalismus und des älteren Realismus wurde angebaut unter anderem von Francesco dall Ongaro (1808 bis 1873), Giuseppe Revere, Paolo Giacometti (1816—1882) und Paolo Ferrari (1822), zu denen sich Gherardi del Testa (1818) als Lustspieldichter hinzugesellte. Ein frischerer und neuer Geist kam auch hier nach vollzogener politischer Einigung empor. Einen größeren Auslauf nahm freilich nur, einen genialeren Zug wies bisher nur Cossa auf. Vittorio Bersezio (1830) schrieb zahlreiche Volksstücke im piemontesischen und Mailänder Dialekt, wirkungsvoll in der Handlung, kraftvoll in der Charakteristik und von der gesunden Volksmoral, die dem Piemontesen eigen ist. Mit ihm wetteiferten Valent. Carrera (1834) und Giac. Gallina (1852), welch letzterer abseits von aller Tendenz, in heiteren und ernsten Genrebildern das venetianische Volksleben aus vertrauter Beobachtung heraus abmalte. Goldoni'sche Elemente leben in seinen und den Lustspielen Achille Torelli's (1844) fort. Giuseppe Giacosa (1847) gefällt sich in delikater und sauberer Kabinettmalerei. Er hat sich eifrig in das Studium des mittelalterlichen Lebens versenkt und giebt in engem Rahmen Sittenbilder aus jener Zeit. Das idealistische Drama besitzt in Felice Cavallotti (1842) seinen begabtesten Vertreter, während der moderne Naturalismus zur Zeit durch Marco Praga am erfolgreichsten verfochten wird.

Spanien und Portugal folgten, um ein, zwei Jahrzehnte immer zurückbleibend, der allgemeinen europäischen Geistes- und Litteraturentwickelung. In den Gedichten und Dramen Ramon de Campoamors (1820), in der von Trauer und Weltschmerz erfüllten Lyrik G. A. Becquers (1836—1870) und den volkstümlichen, fröhlich-gemütvollen Weisen Antonio



José Echegaray

de Trueba's (1821), des spanischen Bérangers, klingt noch immer die romantische Melodie nach. Und auch der Roman ist über ältere Formen nicht hinaus gelangt. In den von glühendem katholischen Bekehrungseifer erfüllten Erzählungen der aus deutschem Blut abstammenden Schriftstellerin Fernan Caballero (1797 bis 1877) herrscht der phantasievoll-leidenschaftliche Charakter der typischen Romantik, und dieses phantasievoll-leidenschaftliche Wesen bricht auch in den realistischen Tendenz-Romanen von Juan Valera

(1824) und B. Perez Galdos (1845) hervor, den hervorragendsten Vertretern des zeitgenössischen Sittenromans. Dieser steht am nächsten dem George Sand'schen Roman. Mit großem Pathos, doch auch wieder mit gutem Humor und scharfer Satire behandelt er im liberalen Geiste mit Vorliebe die religiösen Fragen der Gegenwart. Ganz ähnlich steht es mit dem Drama. Das französische Gesellschafts- und Salonschauspiel hielt auch über die spanischen Bühnen seinen Triumphzug und reizte zur Nachahmung. Es mischten sich mit den neuromantischen Elementen der Zorrilla'schen Poesie, vor allem bei José Echegaray, der von den neueren Dramatikern — A. L. de Ayala (1825), Petro A. de Alarcon (1833), Gaspar Nunnez de Arce — bei uns am bekanntesten wurde. Da, wo er den Franzosen am treuesten nachahmt, und vor allem durch überladene Handlung, durch krasse Spannungseffekte wirken will, erscheint er am unbedeutendsten. Aber er überrascht andererseits durch eigenartige Psychologie und tiefe Ideen. An der Spitze einer jüngeren, rein positivistischen Bewegung, welche einen strengeren, wissenschaftlichen Realismus anstrebt, einen nützlichen und belehrenden Realismus, steht die aufgeklärte und mutige, vielgewandte Romanschriftstellerin Emilia Pardo Bazán.

In Portugal herrschten die Romantik Herculano's, da Silva's und Gomes de Amorims, sowie die renaissance-klassicistisch-arkadische Dichtung A. F. de Castilhos ungestört bis in die sechziger Jahre, in denen ein junges Geschlecht, genährt von deutscher und französischer Philosophie die Fahne des Positivismus und des Realismus entfaltete. An der Spitze dieser Schule standen als kritischer Führer Theophilo Braga (1843) und als Dichter João de Deus (1830), sowie der gedankenreiche, grüblerische Anthero de Quental (1842—1891), unter diesen der bedeutendste als Künstler. Eça de Queiroz aber ging von der Romantik zum Realismus und vom Realismus zum Naturalismus über und versuchte diesem in Portugal Bahn zu brechen.





Der Osten Europas im 19. Jahrhundert.

Die slawische Renaissance. Die Romantik in den slawischen Litteraturen und ihre Abhängigkeit von der germanischen Kultur. Die polnische Romantik. Die Ukrainische Schule. Die litautsche Schule: Mickiewicz. Slowacki, Krasinski. Die russische Romantik. Anfänge der neuen Dichtung. Karamsin, Shukowsky, Puschkin, Lermontoff, Kolzow. Die Südrussen. Schewtschenko. Die böhmische Litteratur. Die nationalpatriotische Poesie Kollars und seiner Zeitgenossen. Die kosmopolitisch-ästheticistische Poesie: Von V. Halek bis Vrchlicky. Kleinere slawische Litteraturen. Die Serbokroaten. Nichtslawische Litteraturen des Ostens. Die Rumänen. Die Neugriechen. Die Ungarn. Die Hauptströmungen in der ungarischen Litteratur des 19. Jahrhunderts. Der russische Naturalismus und das Erwachen einer individuell-slawischen Poesie. Die Panslawisten und Slawophilen. Das socialistische Rußland. Gogol. Die natürliche Schule und die Anklage-Litteratur: Nekrassow, Turgenjew, Dostojewsky. L. Tolstoj. Charakter der slawischen Poesie.



Das 19. Jahrhundert geht wie ein Märzmonat über die Weltlitteratur auf, und man darf es vielleicht mit jener Märzzeit des 14. und 15. Jahrhunderts vergleichen, der großen Periode des Überganges aus der Welt des Mittelalters in die Renaissance hinein. Viel graue Verdrießlichkeit; kahler Wald und der Boden voll von moderndem und faulem alten Laub. Wie damals viel Nüchternheit und Trockenheit in der neuen Poesie, gelehrte Verstandes- und Schriftstellerpoesie, welche, schwer nach künstlerischer Gestaltung ringend, zuletzt ins Symbolistisch-Allegorische sich versteigt. Der Stil einer aufwärts arbeitenden Poesie, der naturalistische Stil, herrscht vor. Nirgendwo eine Vollendung, eine entfaltete, leuchtende Blüte. Aber das braune Gestrüpp der Zweige steht voll von Knospen. Durch den grauen Märzenhimmel bricht immer wieder helles Sonnenlicht und erleuchtet die Luft mit kaltwarmem Schein. Neue Bahnen, neue Fernen und Aussichten öffnen sich nach allen Seiten hin. Neues Leben erwacht und will werden. Eine große, allgemeine Umformung bereitet sich vor.

Das 19. Jahrhundert weckt auch den Osten Europas aus langem Schlaf. Eine neue Rasse greift in den Kampf um die Kultur ein. Nur der Romanismus und Germanismus standen bisher auf dem Felde, sich

bestreitend und verbündend, abwehrend und austauschend die Güter des Geistes. Sie allein waren produktiv bisher. Aber die große national-individualistische Bewegung des Jahrhunderts, welche dem das Individuelle vielfach geringschätzenden kosmopolitischen Omnipotenz- und Völkergleichheitsgedanken des Mittelalters und der Renaissance zuerst wieder scharf entgegentrat, hat auch den Slawismus sich auf sein Selbst besinnen lassen. Daß in der tiefsten Seele des Slawen etwas Eigenes und Besonderes steckt, das ihn vom Germanen und Romanen unterscheidet, wie diese im innersten Wesen mannigfach voneinander geschieden sind, unterliegt gewiß keinem Zweifel. Aber noch hat das slawische Volk seine Stimme nicht rein und mächtig hören lassen. Kämpfend den Kampf um das nackte Leben, verstrickt in den untersten Daseinssorgen, abgeschlossen von der Bildung, konnte es sein Ich in eine eigentliche, starke und große Geistesarbeit überhaupt noch nicht ausgehen lassen. Die Kultur beschränkte sich auf eine obere Schicht der Gesellschaft in weit höherem Maße als bei uns. Wie bei uns im Mittelalter gehörte sie bis an die Schwelle der Gegenwart vorzugsweise nur der ritterlich-aristokratischen Klasse an, den höfischen Kreisen, Kreisen, die stets einen stark internationalen Zug an sich hatten und am ersten immer bereit waren, fremde Sitten anzunehmen, ins Ausländische aufzugehen. Wirklich produktiv war diese Kaste auch bei den Slawen nicht. Ihre Litteratur trug durchaus westeuropäischen Charakter, und es war in allem Wesentlichen nichts als eine Übersetzungslitteratur, eine romanische und germanische Poesie, die romanische und germanische Ideen, Gefühle und Anschauungen in russischer und polnischer Sprache zum Ausdruck brachte.

Übersetzungsarbeit enthalten auch in diesem Jahrhundert die slawischen Litteraturen noch in weitaus überwiegendem Maße. Nur bricht hier und da die westeuropäische Bildungsschicht und man wirft einen Blick in das gärende Gewoge der Welt, welche darunter verborgen ringt. Der Geist der Romantik schneidet ein erstes Band entzwei. Freilich die romantische Litteratur der Slawen selber zehrt vom Germanismus. Sie nimmt die Ideen des Westens einfach auf, und ohne daß sie diese neu und eigenartig umzuformen weiß. Fix und fertig steht diese, wie jede Nachahmungslitteratur, plötzlich vor unseren Augen da, und mit gleicher Geschicklichkeit, mit welcher der Slawe eben noch die Manieren des französischen Verstandes- und Witzesklassicismus sich angeeignet hatte, spielt er in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts auf dem Instrument der germanischen Gefühls- und Phantasiepoesie. Charakteristischerweise fehlt es den slawischen Litteraturen an einer Übergangsentwickelungsperiode, wie sie bei den Deutschen die Zeit des Sturmes und Dranges vorstellt, an einer Periode naturalistischer Bestrebungen, mit denen eine neue selbständige Kunst immer wieder einsetzt, weil es gilt, das Weltbild neu aus neuer unmittelbarer und eigener Betrachtung herauszuformen und zu gestalten. Der Slawe wechselt nur die

Brillen, durch die er es betrachtet, aber diese, wie jene Brille ist eine geborgte. Wohl weckte jener nationalindividualistische Geist der westlichen Romantik und das demokratische Bestreben der Zeit, welches sich für das Volk und volkstümliche Poesie plötzlich entflammte, auch bei den Slawen ein national-volkstümliches Bewußtsein. Man begann sich wie im Westen für die einheimische Volkspoesie zu begeistern und sie zu studieren. Man ahmte sie nach und entlehnte ihre Motive. Und damit drang ein Element eigenwüchsigen slawischen Geistes in die Kunst der höheren aristokratischen, der eigentlichen Geistesbildung hinein. Man liebäugelte mit dem Volk, das man bisher verachtet hatte. Man stellte die Poesie in den Dienst national-patriotischer Tendenzen und entnahm die Stoffe der heimischen Geschichte, — doch alles das geht aufs Äußerliche und nicht aufs Innerliche der Kunst. Diese blieb eine Poesie der Nachahmung des Westens, die nichts als die Dekorationen und Kostüme veränderte. Byron steht an ihrem Eingange und im Byronismus beginnt und endet sie. Seine unbedingtesten Anhänger und Nacheiferer fand der englische Dichter unter den Russen und Polen.

Doch nicht ohne Recht sehen diese letzteren bewundernd zu den Führern ihrer Romantik auf. Unmöglich konnten ein Mickiewicz, ein Puschkin, ein Slowacki, ein Lermontoff eine Litteratur von eigenartig slawischer Prägung aus dem Nichts heraus gebären. Aber sie schufen als die Ersten eine Poesie, die zunächst und vor allem Poesie sein will. Sie trugen den ästhetischen Faktor in die Kultur des Ostens hinein. Sie waren Dichter, während alle, die im 18. Jahrhundert und früher ihnen voraufgegangen waren, mehr allgemeine pädagogische Bildungszwecke verfolgt, den slawischen Geist aus der halben Barbarei herausgeführt, die ersten Grundlagen eines höheren Kulturlebens gelegt hatten. Die eigentlich-künstlerischen Bedürfnisse waren bis dahin doch nur gering gewesen und spielten in der älteren Litteratur eine untergeordnete Rolle. Erst die Romantiker schufen eine Kunstpoesie, die, wenn sie auch wie unsere mittelalterliche Ritterpoesie im Schlepptau fremden Bildungslebens hängt, doch ästhetisch ernst zu nehmen ist, auf individuelles, dichterisches zum Teil großes Können hindeutet.

Rein geistige und ästhetische Interessen treten in den Anfängen der polnischen Romantik schärfer hervor, als leidenschaftlich national-patriotische Bestrebungen. Zunächst geht diese dahin, den neuen in Deutschland erwachten Geist, romantische Wissenschaft, romantische Philosophie und Kunst sich anzueignen. Aber die patriotischen Empfindungen wachsen und steigen. Die Wehklage, der Schmerz und die Verzweiflung über das unglückliche, den Fremden unterworfene Vaterland klingt in mächtigen Tönen aus der Poesie hervor, und der bleiche düstere Byron'sche Held erscheint zumeist in der Verschwörermaske und träumt von der Rettung Polens. Die pessimistische Verzweiflungsstimmung überwiegt. Selbst auch die lichteste und klarste Welt, die Mickiewicz'sche ist überwuchert von Gespenster- und Geisterspuk und von all

den romantischen, volksabergläubischen Gebilden. Viel Blutdunst dampft überall empor. Scenen des Wahnsinns, des Grausens und Schreckens! An Realitätssinn herrscht großer Mangel; Phantasten sind alle diese Retter Polens, und mit slawischem Fatalismus erhofft man vom Himmel die Befreiung des Landes. In Towianski'schen Mysticismus mündet dieses Geistesleben mit Notwendigkeit. Kazimir Brodzinski (1791—1835), ein mehr kritischer als schöpferischer Geist, brach den Ideen der germanischen Romantik die erste Bahn, und eine ukrainische Schule benutzte die neuen Rezepte und nahm sich die südrussische Duma, die Volkspoesie der kosakischen Steppen, zum Vorbild. Bei Anton Malczewski (1793—1826) und Bohdan Zaleski (1802) sah der Kosak freilich noch mehr wie ein Opernkosak aus, aber bei Severin Goszczynski (gest. 1876) kommt ein realistischerer Geist zum Durchbruch, ein Grundton, der durch die slawische Poesie hinzieht: ein naturmystischer Sinn und eine tiefe Lust am Schrecklich-Gräßlichen, am Blutig-Grausamen.

Adam Mickiewicz (1798—1855), das Haupt der Litauer, erschloß der polnischen Kunst größere Geistesfernsichten und gab ihr eine ideelle Vertiefung, Reichhaltigkeit der Motive und Fülle der Anschauungen. Er ist der umfassendste und vielseitigste unter den Dichtern seines Landes, der die Elemente der alten Volkspoesie bald mit Byron'schem Blut, bald mit dem Geiste Goethe'scher Realistik durchsetzt. Seine Kunst trägt noch den Charakter der Goethe-Schiller'schen, unserer klassischen Geisteskunst, während in der Vollromantik Julius Slowacki's (1809—1849) die rein ästhetischen Elemente die Übermacht gewonnen haben. Die berauschende Sprache, die üppige Bilderfülle verrät den reinen Phantasiepoeten, der die Genüsse seiner in allen Düsterkeiten und Finsternissen schwelgenden Einbildungskraft auskostet. Byron'sche, Shakespeare'sche und Calderon'sche Phantasiebilder wogen zusammen, aber vielfach fehlt der ordnende Geist, der realistische Sinn, der sie miteinander verknüpft und die Vorgänge motiviert. Sigismund Krasinski (1812—1859) erinnert hingegen mehr an Shelley; nur daß die reine, klare Welt des Engländers Dante'sche Farben angenommen hat. Aber auch in Krasinski's metaphysisch-spiritualistischer, allegorisch-symbolischer Poesie überwiegt das rein Gedankliche. Eine Welt kalter Abstraktionen, und doch prangend in den Blüten sinnlicher Vorstellungen, glänzender Phantasiebilder und echter Gefühle. Krasinski malt das Bild vom Untergang unserer Kultur. Die alte Religion und der alte Aristokratismus gehen zu Grunde, aber Demokratie und Materialismus können nur ein Reich des Blutes und Schreckens errichten. Die Zukunft bringt die Erlösung und das Heil, doch wie diese Zukunft aussieht, weiß der Dichter nicht zu sagen. Um dieses Dreigestirn scharen sich die kleineren Lichter der polnischen Romantik: Vincenz Pol (1807—1872) und Ludwig Kondratowicz (Wladyslaw Syrokomla) (1823—1862), Theophil Lenartowicz (1822)

und Cornelius Ujejski (1823), und zuletzt verdämmert auch das Licht dieser Romantik wie überall in einer Poesie des eleganten Formalismus, welche am feinsten bei Adam Asnyk (1838), dann bei Roman Zmorski und Narzissa Zmichowska (1825—1876) zum Ausdruck kommt. An der Spitze der Prosaerzähler stehen der alte starr-konservative Heinrich Rzewuski (1791 bis 1866), Sigismund Kaczkowski (1826), der Walter Scott der Polen, und der schlichte volkstümliche Realist Joseph Korzeniowski (1797—1863). Den die Sitten der Gegenwart schildernden Roman baute der überaus fruchtbare J. J. Kraszewski an, der volkstümlichste Erzähler des neueren Polens, den aber Heinrich Sinkiewicz, der mehr mit den russischen Naturalisten in Verbindung steht, an Schärfe der Charakterzeichnung, an Psychologie, an Lebendigkeit und Sinnlichkeit der künstlerischen Darstellung bei weitem übertrifft.



A. S. Gribojedow.

In Rußland ging zu Beginn der Regierungszeit Alexanders I., als alle Welt für den westeuropäischen Liberalismus schwärmte und ein Hauch demokratischen Geistes die obere russische Gesellschaft berührte, der Stern Rousseau's auf und das Licht der englisch-deutschen Kultur, und der Voltaire-Diderot'sche Klassicismus der Katharina'schen Zeit, der immer mehr in den starrsten Konservativismus hineingeraten war und die Unterdrückung aller Ideen predigte, verfiel der Auflösung. Die Periode des russischen Sentimentalismus, der Wertherstimmungen und der Lawrence Sterne-Nachahmung beherrschen Nicolai M. Karamzin (1766—1826), der Geschichtsschreiber Rußlands, der auch als Poet hervortrat, und der Fabeldichter Iwan A. Krylow (1868—1844). Dann erobert der deutsche Idealismus die Geister;

Bürger wird bekannt, und die volkstümliche Sagen- und Gespensterwelt erfüllt die Dichtung. Der sanfte und melancholische W. A. Shukowskij (1783 bis 1852), gefolgt von einem Schwarm von Schülern, fängt einen Schimmer von der idealen Welt des Weimarer Klassicismus auf, und ein ästhetisches Verständnis erwacht mehr und mehr, als die Ideen und Werke der deutschen



Alexander Puschkin.

Romantik bekannt werden. Rylejew und Bestushew geben den Polarstern (1823—1824) heraus, der die neuen Ideen proklamiert. Eine adlige Opposition kämpft mit Verschwörungen und Geheimbünden gegen den starren Absolutismus, in dem die human-liberalen Anschauungen Alexanders I. bald wieder erstickt waren. Nikolaus I. sucht dann mit eiserner Faust alle freien Geistesregungen zu unterdrücken, und nur in der Litteratur regt sich ewig der Widerstand. Alexander S. Gribojedow (1794—1829) geißelt



M. J. Lermontow.

in einer satirischen Komödie mit der Herbigkeit des Molière'schen Misanthropen die Verdummtheit, Brutalität, Kriecherei und Niedrigkeit der russischen Gesellschaft, und wie er fühlen sich alle Besseren angeekelt von der öden Welt, die sie umgiebt. Aber auch diese suchen Zuflucht in der Resignation und Blasiertheit, sowie in der Byron'schen Phantasiewelt. Der Byronismus und der künstlerische Sinn, die Formenschönheit und lebendige Anschauungskraft erreichen ihre Höhe bei Alexander Puschkin (1799 bis 1873) und dem subjektiveren, lyrisch-unmittelbareren und energischeren M. J. Lermontow (1814—1841). An klarer Zeichnung ist jener überlegen, dieser in der Farbe und Stimmung. A. Kolzow (1808—1842) dichtete in der Weise des russischen Volksliedes; er ist nicht so reich, so tief und groß wie Robert Burns, aber elementar-ursprünglich wie dieser, und er hält sich nicht bloß nachahmend an die Formen und Stoffe der Volkspoesie, sondern besitzt den echten Geist, aus dem diese heraus geboren. Alle Stimmungen der westeuropäischen Romantik finden sonst ihren Widerhall in der russischen Poesie. Es fehlt natürlich weder an Scott'schen Romanen, noch an E. T. A. Hoffmann'schem Spuk, weder an Victor Hugo-, noch an George Sand-Nachahmungen. Aber an einer wirklichen innerlichen russischen Eigenartspoesie fehlt es noch immer.



Alexej Kolzow.

Die südrussische Sprache und Litteratur erwachte zu neuem Leben und suchte neben der eigentlich russischen Litteratur, von der sie im 18. Jahrhundert verschlungen zu werden drohte, ihre Selbständigkeit zu behaupten. Kiew war im Mittelalter Mittelpunkt der russischen Intelligenz gewesen, und die Südrussen fühlten sich als die eigentlichen Erben jener verhältnismäßig glänzenden Kultur. Unter der Herrschaft der Tataren, der Polen und zuletzt der Großrussen hatten sie doch ihre nationale Eigenart bewahrt. Eine Litteratur in einheimischer Mundart zieht sich als dünner Strom durch die Jahrhunderte dahin, und die ukrainische Volkspoesie, die kosakische Duma spielt ihre Rolle sowohl in der russischen wie polnischen Romantik. Zahlreiche Schriftsteller suchten freilich ihren Unterschlupf bei dem großrussischen Geistesleben, wie gleich der glänzendste, N. Gogol. Die allgemeinen slawischen Renaissancebestrebungen des 19. Jahrhunderts aber vertieften auch hier alles nationale Selbständigkeitsbewußtsein. Und in Taras Schewtschenko (1814—1861) erwuchs unter den Dichtern eine Persönlichkeit, die allgemeinere Bedeutung beanspruchen kann. Als Leibeigner geboren, redet er wirklich die Sprache des Volkes, ein Realist, und nicht ein Romantiker. Aus seiner Poesie redet nicht der romantische Ästheticismus, sondern das Erlebnis, — tönt die Stimme des leidenden und unterdrückten, im socialen Elend jammernden Volkes.

Die ersten Begründer der neuen böhmischen Litteratur dachten noch an keinen Kampf gegen das Deutschtum. Reine wissenschaftliche Bestrebungen, die Erforschung der tschechischen Sprache, der Geschichte der Vergangenheit und des alttschechischen Wesens, allgemeine Bildungsbemühungen um die geistige Hebung des Volkes, um die Erhaltung der Muttersprache stehen im Anfang der Entwickelung. Aber das nationale Ideal des 19. Jahrhunderts weckt und reizt immer mehr das slawische Bewußtsein und damit auch das Gefühl des Gegensatzes zu dem herrschenden Deutschtum, alten Haß und alte Erbitterung. Eine patriotische Wissenschaft und eine patriotische Poesie schwärmen von den Herrlichkeiten der Vergangenheit und träumen von einer Befreiung des Volkes, und im Kopfe des begeisterten Patrioten, Johann Kollars (1793—1852) entsteht das schwärmerisch-phantastische Ideal von einem Panslawismus, von einer Vereinigung aller slawischen Völker, von der Gemeinsamkeit aller slawischen Interessen, von der Einheit und Gleichheit slawischen Wesens und slawischer Kultur. Alte Handschriften mit Resten mittelalterlicher Poesie tauchen plötzlich auf, aber die Wissenschaft fragt kopfschüttelnd, ob sie nicht als Fälschungen aus diesen Patriotenkreisen hervorgegangen sind. Und an dem Feuer der nationalen Begeisterung entzündet sich auch eine neue Poesie, eine national-tendenziöse Kampflyrik, welche ganz auf die Gesinnung abzielt, den Ruhm des böhmischen Namens verkündet und, von den allgemeinen Tendenzen der romantischen Periode beeinflußt, schlichte Volksliedbichtung wiederholt.

Patriotische Dramen und Erzählungen schließen sich an. Eben jener Johannes Kollar ist der Theodor Körner dieser panslawistisch-böhmischen Begeisterungspoesie und neben ihm mögen von dem alten Geschlecht vor 1848 noch Franz Tschelakovsky (1799—1852) und die Erzählerin Boshena Nemzova (1820—1862) erwähnt werden. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kommt eine neue Schule zu Wort, welche die ästhetischen Rechte der Poesie erkannt hat und zur Geltung bringt und nicht länger mehr die Dichtung nur als patriotischen Leitartikel angesehen wissen will. Das Künstlerische soll voranstehen und die böhmische Poesie die allgemeinen großen Menschheitsideen und Ideale zum Ausdruck bringen. Seit Jahrhunderten durchsetzt und durchtränkt vom Geist germanischer Kultur, dürfte aber wohl kaum das tschechische Volk eine Poesie innerlich eigenartigen slawisch-böhmischen Charakters noch erzeugen können. Die neuere Poesie trägt denn auch durchaus deutschen Geist zur Schau. Vitezslaw Halek (1835—1874), der Erzähler Johann Neruda (1834), Adolf Hejduk (1836) dann Svatopluk Tschech (1846) sind die Führer dieser ästhetisch-künstlerischen, auf gedankliche Vertiefung dringenden Richtung, welche mit Jaroslaw Vrchlicky (Emil Frida 1853) zu ihrer Höhe gelangt. Dessen Poesie hat einen stark gedanklichen und philosophischen Zug, sie ist Poesie des klassisch-romantischen Eklekticismus und steht in einer Reihe mit der Dichtung unserer Schack, Lingg u. s. w.

Die Kollar'sche Idee von der Verbrüderung aller slawischen Völker war eine echte Studierstubenidee. Aber in all ihrer Phantastik entsprach sie auch wieder den hochgesteigerten nationalen und nationalromantischen Gefühlen des Jahrhunderts. Anklang fand sie namentlich bei den Böhmen, die in ihren Kämpfen gegen das Deutschtum hilfesuchend nach den russischen Brüdern ausblickten, und bei den Russen, die sich als die Oberherren der slawischen Welt ansehen durften und die beste eigennützigste Machtpolitik betrieben, wenn sie für die Freiheit aller Slawen das Wort erschallen ließen. Hohnlachend aber wiesen die Polen, die als Slawen keinen schlimmeren Gegner besaßen als den russischen „Bruder", die panslawistischen Ideen zurück, welche thörichterweise die tiefen Klüfte zwischen den slawischen Völkern glaubten überbrücken zu können, die Klüfte der sprachlichen Trennungen, der religiösen Spaltungen, der gegenseitigen politischen Feindschaften, den schroffen Gegensatz in der ganzen Kultur, die von Beginn der Geschichte an bei den östlichen Slawen vollkommen andere Wege als bei den westlichen eingeschlagen hatte. Die nationale Idee aber trug auch wie jede Idee ein zweischneidiges Schwert in der Hand. Sie verkündete die allgemeine Verbrüderung, und sie weckte erst recht den nationalen Individualismus und scharfe separatische Bestrebungen. So trat der eigentlichen russischen Litteratur eine südrussische entgegen, und von den Böhmen schieden sich die Slowaken ab und brachten ihre Sprache in Geschichten, Erzählungen

und sonstigen poetischen Erzeugnissen zur Geltung. Doch genügt es an dieser Stelle, auf das Dasein einer slowakischen Litteratur hinzuweisen, die Werke höheren, künstlerischen Gepräges bisher ebensowenig hervorbringen konnte, wie die lausitz-serbische, die wendische Litteratur, die im Herzen Deutschlands, nahe vor den Thoren Berlins und Dresdens heranwuchs, oder, um mit einem Sprunge zu den Südslawen hinzugelangen, die slowenische, getragen von der slawischen Bevölkerung in Kärnthen, Krain, Steiermark und Istrien, deren älteste Sprache in den „Freisinger Denkmälern“ niedergelegt ist. Die Zersplitterung des Slawentums tritt namentlich in der serbokroatischen Litteratur hervor. Schwer ist es, diese einheitlich zusammenzufassen, schwerer, sie auseinanderzureißen. Die östlichen Serben, welche sich zu der griechisch-orthodoxen Kirche bekennen und deren altes Reich auf dem Schlachtfelde bei Kossovo in Trümmer ging, sind wieder politisch auseinandergerissen. Sie bewohnen das jetzige Königreich Serbien, das Fürstentum Montenegro und Gebiete österreichischer Herrschaft. Die litterarisch-nationale Bewegung ging daher auch getrennt vor sich, und nur die Tendenzen waren überall dieselben; Tendenzen einer allgemeinen Hebung der Volksbildung, der Erhaltung und des Studiums der Muttersprache, der Erforschung der Vergangenheit u. s. w. Im 19. Jahrhundert beginnt auch eine Kunstpoesie Märzknospen zu treiben. Vuk Karadshić (1787—1864) rief zuerst bei den österreichischen Serben höhere litterarische Bestrebungen wach und weckte durch seine große Sammlung serbischer Volkslieder das Interesse ganz Europas, während der Dichter Simeon Milutinović (1791—1847) als der Vater der slawischen Renaissance, als der Begründer einer über das bescheidenste Niveau sich erhebenden Litteratur in den Gebieten des jetzigen Königreiches angesehen werden kann. Branko Raditschević (gest. 1853) aus den österreichischen Teilen und der letzte Wladyka von Montenegro, Peter II. Petrović Njegusch (1813—1851), der noch im echten Stil der serbischen Volkspoesie zur Guzla seine Lieder sang, gelten als die hervorragendsten Dichter der eigentlichen Serben, und auch der augenblicklich regierende „Fürst der schwarzen Berge“, Fürst Nicola (geb. 1841), besitzt einen guten Ruf als Poet. Wie zwischen Groß- und Südrussen, so bestehen auch zwischen den eigentlichen Serben und den Serbokroaten in Illyrien und Dalmatien, den Anhängern der römisch-katholischen Kirche, viel separatistische Eifersüchteleien und Zwistigkeiten. Ljudevit Gaj (1809—1872) verkündete in Illyrien den Geist der slawischen Renaissance tschechischen Gepräges, der auch bei den Dalmatinern Anklang fand. Dort hatte man sich gegen die Ungarn, hier gegen die italienischen Elemente zu wehren, welche schon die alte ragusanische Litteratur des 16. Jahrhunderts durchsetzt hatten. In den Erzeugnissen des Dalmatiners Peter Preradović (1818—1872) gipfelt die neuere serbokroatische Poesie.

So treibt überall aus den alten Trümmerstätten der slawischen Kultur neues Leben. Vielfach verrät dieses nur erst die Anfänge eines höheren Geisteslebens. Die Romantik reift bei den entwickeltsten Nationen ein tieferes, rein ästhetisches Bewußtsein, das eigentlich künstlerische Gefühl, das sich bei uns im 17. Jahrhundert durchrang. Aber wie damals die deutsche Poesie eine nachahmende war und als Eigenartspersönlichkeit in die Entwickelung noch nicht eingreifen konnte, so zehrte auch die slawische Dichtung einstweilen noch von den Früchten des romanisch-germanischen Geistes, dem es seine ganze neue und moderne Bildung verdankte. Erst die nachromantische realistisch-naturalistische Strömung kam über das bloße Wort und Gerede von der Eigenart slawischen Wesens hinweg und tauchte in die Tiefen hinein, ging an die Quellen zurück, dieses ursprüngliche Wesen zu formen und zu gestalten. Bevor ich aber kurz auf diese Bewegung eingehe, soll ein flüchtiger Blick auf die nichtslawischen Litteraturen geworfen werden, damit der Gang der allgemeinen Geistesentwickelung schärfer hervortritt. Denn jene neue Strömung hat bedeutsam nur die russische Poesie ergriffen, und die übrigen slawischen wie nichtslawischen Litteraturen halten noch im allgemeinen an den älteren Entwickelungsformen der Romantik und des klassisch-romantischen Eklekticismus fest.

Die durch und durch von slawischem Blut durchsetzten Rumänen gehören, was die Sprache angeht, zu den romanischen Völkerschaften. Slawische, türkische und ungarische Elemente geben dem wie das Italienische aus dem Lateinischen hervorgegangenen Idiom, das noch manchen altertümlichen Charakter trägt, ein eigenartiges Gepräge. Die älteste, rein religiöse Litteratur steht in engster Verbindung mit der alten kirchenslawischen, und die ersten dürftigen Anfänge einer weltlichen Bildungslitteratur erscheinen im 17. Jahrhundert. Wie bei den Serben, so erwacht jedoch erst in diesem Jahrhundert eine regere geistige Thätigkeit und eine nationale Dichtung, als deren Begründer Vasile Alecsandri (geb. 1821), der Sammler der rumänischen Volkslieder, angesehen werden muß. Demeter Bolintineanu, Theodor Scherbanescu (geb. 1839), Jakob Negruzzi (geb. 1843) gelten in ihrer Heimat für tüchtige Poeten, und M. Eminescu (geb. 1850), ein rumänischer Lenau, gab in seiner Lyrik der Melancholie und den Stimmungen des modernen Weltschmerzes Ausdruck. Joan Slavici schildert in seinen Erzählungen das Leben des Volkes, die Siebenbürger Cosbuc und Vlahuta stehen unter den Jüngeren in der ersten Reihe.

Die Griechen schüttelten in dem Freiheitskriege von 1821 das Joch der Türken ab, welche sich unfähig erwiesen hatten, an einer fortschreitenden Kulturarbeit teilzunehmen und die geistige Entwickelung des südöstlichen Europa lange genug hintanhielten. Eine reiche und schöne Volkspoesie füllt

den Zwischenraum vom Untergang des Byzantinischen Reiches bis zur Errichtung des neugriechischen Königreiches, einzelne Pioniere gehen voran und wecken zugleich mit dem Freiheitsgedanken die ersten Bildungsbedürfnisse des Volkes; eine Poetenschule, Christopulos (1772) an der Spitze, leimt nach französischen Vorbildern, doch erst seit den zwanziger Jahren beginnt auch diese Litteratur wieder an der höheren Geistes- und Kulturarbeit Europas teilzunehmen. Die patriotischen Sänger des Befreiungskrieges, der Zantiote Salomos, die Brüder Sutsos und Alex. Rangabé gingen in der Poesie voran, reinere, künstlerische Ideale traten bei den Epikern Valaoritis (1824 bis 1879), A. Vlachos, dem Dramatiker Bernardakis und deren Zeitgenossen hervor, Erzählungen von Bikelas, Vlachojannis u. a. runden diese Litteratur ab, die über die Grenzen der Heimat noch nicht hinausdringen konnte.



Alexander Petöfi.

In innigsten Beziehungen zu der westlichen Kultur stand die ungarische, welche wie die polnische und russische, denen sie an Wert gleichkommt, getreu die Bewegungen der germanisch-romanischen Litteraturen mitmacht. Der Geist der neuen Kunst, welche die Herrschaft des altfranzösischen Klassicismus überwand, klingt zuerst in der volkstümlicheren Lyrik Michael Csokonai's (1774—1805) und der Rousseau'sch-sentimentalen Alexander Kisfaludy's (1772—1844) an. Daneben entwickelte sich eine nachklassicistische Richtung, vertreten durch D. Berzsenyi (1776—1836) und Franz v. Kölcsey (1790 bis 1838), welche zuerst parallel neben den Wegen einer idealistischen Schule

einherlief. Diese letztere bewies die größte Kraft und war von längster Dauer. Sie nahm das Wesen des deutschen Geistes, der Goethe-Schiller-Kultur in sich auf, prägte nationale Stoffe und Ideen in den Formen des Weimarer Klassicismus aus, brachte ein ursprünglich künstlerisches, ästhetisches Bewußtsein zum Durchbruch und suchte nach einem innigen Anschluß des ungarischen Geisteslebens an die große westeuropäische Bildung. Franz von Kazinczy (1759—1831) leitete diese Bewegung ein, welche ihre besten poetischen Blüten in den Dramen Karl von Kisfaludy's (1788—1830), des jüngeren Bruders von Alexander Kisfaludy, und Joseph Katonas (gest. 1830), in der epischen Dichtung Michael Vörösmarty's (1800—1855) und der Lyrik Johann Czuczors (1800—1864) trieb. Nikolaus Josika (1794 bis 1864), der ungarische Walter Scott, Joseph Eötvös (1813—1871), der Schöpfer des idealistischen, modern-socialen Tendenz- und Gedankenromanes und Siegmund Kemeny (1815—1875), welcher den Schwerpunkt auf die Charakteristik und psychologische Analyse verlegt, schufen den Grund zu der neuen Erzählungskunst. In den vierziger Jahren ging die national-klassicistische Dichtung in eine national-romantische über, welche die antikisierenden Elemente durch die der heimischen Volkspoesie verdrängte und sich zugleich von dem demokratisch-liberalen, revolutionären Geist der Zeit vollkommen durchsetzen ließ. Diese feurig kecke, leidenschaftliche, bald lebenstrunkene, bald in düsterem Pessimismus schwelgende, freiheitsdürstende Poesie fand ihren reichsten und volkstümlichsten Ausdruck in den Gedichten Alexander Petöfi's (1824—1849). Ihm zur Seite steht die vornehme Natur Joseph Arany's (1817—1872), des hervorragendsten ungarischen Epikers, der sich zu jenem verhält wie etwa Puschkin zu Lermontow. Andere Führer sind Michael Tompa (1819—1868) und der Romanschriftsteller Maurus Jokai (1825), in dessen Erzählungen die Phantasie die erste Geige spielt, die reine Fabulierungskunst Alexander Duma's d. Ä. wieder erscheint. Eduard Szigligeti (1814) schrieb für die Bühne zahlreiche Volksstücke Kotzebue'schen Charakters, gemischt mit den Elementen französischer Sensations- und Boulevarddramatik. Die romantischen und nationalen Ideale und Empfindungen, die am feurigsten und tiefsten von Petöfi und Arany erfaßt waren, verblassen allmählich und verlieren ihren Zauber. Aber ein romantisches Epigonentum bleibt bis in die Gegenwart hinein herrschend. Petöfi und Arany finden unmittelbare Nachahmer, jener u. a. in Koloman Lisznyai (1823—1863) und in Koloman Tot (1831—1881), andere werfen sich auf den Kultus der eleganten Formen, denen sie doch keinen neuen Geist einflößen können, wie Paul Gyulai (1826), Joseph Lévay (1825), Karl Szasz (1829), der Dramatiker Ludwig von Doczi (1842), und eine dritte Schule weckt, an gleichzeitige tschechische Bestrebungen erinnernd, gewissermaßen noch einmal das ältere idealistische Wesen auf und sucht das „Allgemeinmenschliche“, um von der Idee aus zu wirken. Das

Haupt dieser Schule, Emerich Madách (1823—1864), schreibt die pessimistische „Tragödie von der Menschheit", ein ungarisches Faustdrama, welches jedoch in blutlosen Abstraktionen stecken bleibt. Zuletzt brechen dann auch die älteren realistischen Tendenzen herein: sie erscheinen in der Lyrik von Joseph Kiß (1843), in den Dramen von Gregor Csiky (1842) und Stephan Toldy, in den Romanen Ludwig Tolnai's und Kornel Abrányi's, sowie in den Dorfnovellen des Koloman Mikszáth (1849).

Der russische Naturalismus.

Die russischen Panslawisten und Slawophilen, Kirejevskij, Samarin, K. und J. Aksakow, Chomjäkow, Katkow hatten vollkommen recht, wenn sie das Ideal einer eigenartig slawischen Kultur aufstellten, welche sich von der Herrschaft und der bloßen Nachahmung der westlichen Bildung losreißen und zu einem selbständigen Ichwesen heranreifen sollte. Auch die Germanen hatten zu den Füßen der Romanen gesessen und die Schule der Antike durchlaufen. Aber sie griffen erst dann in die Entwickelung ein, eine große neue und allgemein menschliche Kulturarbeit verrichteten sie erst, als sie weit genug waren, eigene Ideale und Gestalten aufzustellen. Die geistige Entwickelung der Völker verläuft wie die des einzelnen. Lernend schwört er auf die Worte des Meisters und folgt dessen Autorität, eignet sich dessen ganzen Bildungsschatz und ganze Persönlichkeit an. Aber nur, wenn er dann ein Eigenes geben kann, wenn er gegen die Autorität und den Meister revolutioniert, wird er selber zu einem Führer und Bahnbrecher neuen Lebens. Und nicht zum Nachteil, sondern zum Vorteil gereicht es dem Romanen und Germanen, wenn sich der Slawe als eine Individualität neben sie stellt und von dritter Seite aus die große allgemeine Kulturarbeit in Angriff nimmt. Peter I. verrichtete ein Großes, als er Rußland der westeuropäischen Bildung eröffnete; denn zuerst galt es, einmal zu erkennen, zu welchen Höhen der Geist der Menschheit überhaupt schon gelangt war, Versäumtes nachzuholen und der Entwickelung nachzukommen. Aber den Anfang einer neuen Geistesperiode bedeutete es auch, als es den Russen zum Bewußtsein kam, daß sie bisher nur nachgeplappert und schülerhafte Kopien versucht hatten. Natürlich ging es bei den Slawophilen nicht ohne Sporenklirren und wüstes Bramarbasieren ab. Man sprach von dem faulen Westen und dessen überlebter Kultur und wollte sich, was gerade Zeichen eines noch schwachen Individualismus ist, von ihm abschließen und alle Erinnerungen an ihn vernichten. Man sah nicht das Vorwärts, sondern predigte die Flucht in die älteste Zeit und zu den ältesten Überlieferungen zurück. Die Slawophilen waren konservativ-demokratisch; für die Autokratie,

für die Orthodoxie. Das altslawische Christentum byzantinischen Wesens sollte die Welt, welche den Glauben verloren hatte, wieder reformieren. Aber man schwärmte auch für das Volk und dessen alte, kommunistische Einrichtungen, von dem und aus denen heraus die Erneuerung der Welt kommen sollte. Ganz anders tief drang man in dessen Wesen und Leben, in die socialen Wirklichkeitszustände ein, als die Romantik, welche die Volkspoesie rein als ästhetischen Genuß auskostete, aber in dem Volke selbst nur eine schmutzige und verkommene Masse sah. Die Gedanken dieser Slawophilen kamen äußerlich tendenziös in den Dichtungen der Jasykow, Chomjäkow (1804—1860), Brüder K. Aksakow (1817—1860) und J. Aksakow (1823—1868) und F. Tjuttschew (1803—1863) zum Ausdruck.

In der Hinneigung zum Volke trafen die Slawophilen zusammen mit den radikalen demokratischen Fortschrittlern der vierziger Jahre, welche schwärmerisch die socialistischen und kommunistischen Ideale Saint-Simons und Fouriers aufgenommen hatten und in inniger Verbindung mit der westeuropäischen Bildung bleiben wollten und die herrschenden Zustände in Staat und Gesellschaft einer bitteren Kritik unterzogen. Der russische Nihilismus wuchs später aus diesem Boden hervor. Die in der Schule der deutschen Philosophie erzogenen Links-Hegelianer Alexander Herzen (1812—1870) und M. Bakuin (1814 bis 1876), der Sturmvogel des modernen politischen Anarchismus, sowie W. Belinskij (1810—1848), „der Lessing der Russen" formulierten die Ideen dieses „jungen Rußland". Belinskij stellte das Glaubensbekenntnis des Realismus auf. Er kämpfte gegen die ästhetische Romantik und wollte allein die Kunst gelten lassen, welche das geistige, sociale und politische Leben der Zeit gestaltete.


W. Belinskij.

Die naturalistische Dichtung der Russen wurzelt in dem Boden des Slawophilentums, wie in dem des politisch-socialen Radikalismus. Es fehlt daneben natürlich nicht an einer idealistisch-ästhetischen Richtung, welche der Weise des klassisch-romantischen Eklekticismus huldigt. Der Romandichter, Dramatiker und Lyriker Alexej Tolstoj (1817—1875), der Erzähler G. P. Danilewsky, die Lyriker A. Maikow (1821) und A. Fet vertreten sie. Aber der Naturalismus beherrscht die neue Kunst Rußlands, und im Gewande dieses russischen Naturalismus dringt die slawische Poesie zum erstenmale nach Westen vor und greift selbständig in

die Entwickelung der Weltlitteratur ein. Das deutet schon darauf hin, daß sie zu einer individuellen Persönlichkeit erstarkt ist, denn niemals hat die Litteratur eines Volkes auf eine andere Litteratur Einfluß geübt, wenn sie nur eine nachahmende, nicht im innersten Wesen eine national-eigentümliche war. Träger der romantischen Poesie waren ausschließlich Aristokraten von Geburt. Nur in der aristokratisch-höfischen Welt war genug Bildung vorhanden, daß eine höhere Geistes-Litteratur daraus hervorgehen konnte. Der Übergang von der Romantik zum Naturalismus aber bedeutet auch eine gesellschaftliche Verschiebung. Die Bildung hatte weitere Kreise erobert und die Intelligenz sich vorzugsweise in den mittleren Schichten des Volkes niedergelassen. Diese haben ganz anders ihre nationale Eigenart bewahrt. Die Dichter, welche aus ihnen hervorgehen, tragen sie als etwas Selbstverständliches in sich. Und sie kennen das Volk und sein innerstes Wesen. Die Kunst einer neuen Gesellschaft fordert das Wort. Sie hat Neues und Eigenes zu sagen, neue und eigene Ideen und Empfindungen. Diese wollen erst neu geprägt und gemünzt werden. Man muß mit eigenen Augen sehen und beobachten, und so nimmt die Poesie notwendig zuerst naturalistischen Charakter an.



N. Gogol.

Die Ursachen, welche zur Entstehung des westeuropäischen Naturalismus führten, wirkten bedeutsam mit. Doch besitzt der russische Naturalismus auch eine eigene Note, und der Geist, aus dem diese Kunst hervorging, hatte vieles an sich, das gerade in der slawischen Seele auf Anklang stoßen mußte.

Nikolai Gogol (1809—1852), den Bahnbrecher des Naturalismus, muß man deshalb auch als den eigentlichen Begründer einer wirklich-nationalrussischen Kunst ansehen. Schon seine ersten Werke, die noch romantischen Charakter an sich tragen, verraten einen ganz anderen Blick für das Volkswesentliche als die Dichtungen Puschkins und Lermontows. Mit seinen Hauptschöpfungen „Der Revisor“ und „Tote Seelen“ bricht er dann in die Wege des zeitschildernden, rein beobachtenden und zergliedernden Naturalismus um. Gogol gehört zu den psychologisch-rätselvollsten Gestalten der Weltlitteratur. Das Bild, das er von Rußland entwirft, ist eine furchtbare Anklage. Er schlägt ein schrilles Hohngelächter an und ein dämonisch finsterer Humor durchglüht seine Satire. Aber diese Satire wächst nicht aus politisch-freiheitlichen Tendenzen hervor,

sondern aus einem abgrundtiefen Pessimismus und zum Wahnsinn treibender Melancholie. Der ganze mystische Drang der russischen Volksseele webt in ihm. Doch an den dunklen Wegen, die er schreitet, steht kein Ideal aufgerichtet. Dieser Fatalist ist ein Getriebener, niemals ein Treibender, ein erlegter Vogel in der Hand des Jägers Schicksal, ein haarscharfer Beobachter, der nicht mehr zu geistigen Zusammenfassungen, zu Kompositionen gelangt. Gogol und Belinskij übten auf die russische Jugend den bezwingendsten Einfluß aus, und die Häupter der „natürlichen Schule" N. Nekrassow (1822—1826), Jvan Turgenjew (1808—1883), Jvan A. Gontscharow (geb. 1814), A. Pissemskij (1820—1881), F. M. Dostojewskij (1821—1881) und M. Saltykow (N. Schtschedrin, geb. 1826) folgten ihnen. Der unglückliche Verlauf des Krimkrieges, der die ganze Verrottung der russischen Zustände enthüllte, rief eine Anklagelitteratur hervor, die in den düstersten Bildern schwelgte. In vielen Werken trat, wie bei N. G. Tschernyschewskij, ziemlich nackt der stofflich-tendenziöse Schriftsteller-Realismus hervor, wie er von den nihilistischen Kritikern, Pissarew u. a. gepredigt wurde. Die Besseren aber verloren die Kunst nicht aus dem Auge. Jvan Turgenjew, der entschiedenste



Gontscharow.

Westeuropäer, der weichste und zarteste unter diesen Poeten, vertritt einen eleganteren Realismus, der den düstersten Bildern aus dem Wege geht. Aber auch seine Welt des Pessimismus ist voll von leidenden und gebrochenen Menschen. Auch in den Schöpfungen des volkstümlichsten russischen Dramatikers A. N. Ostrowskijs (1824—1866), der das bürgerliche Familienleben als kundigster Sittenschilderer dargestellt hat, bei N. Potjehin, dem Verfasser der „Schlinge des Schicksals", der größeres Gewicht auf die psychologische Zergliederung legt, stehen wir mehr im Bannkreis dessen, was man heute Realismus nennt, als des sogenannten Naturalismus. Die Grenzen sind natürlich sehr schwankend und zerfließend. Gontscharows geistiger Horizont ist ein enger und beschränkter, und seine auf saubere Charakterzeichnung ausgehende Genrekunst hält sich ganz an die bloße

Wiedergabe des russischen Gesellschaftslebens; noch weniger kümmert sich Pissemskij um alles, was Idee heißt; herber, trockener und nüchterner als jener, in tiefere sociale Schichten hinabsteigend, zeichnet er in seinen Romanen wie in einem Protokoll die Zustände und Sitten des Volkes auf. Nach Tolstoj der ideal-vertiefteste Dichter des russischen Naturalismus ist F. M. Dostojewskij. Seine wildfinstere, herbe Phantasie schwelgt im Grausigen und Schrecklichen, und die eindringliche Zergliederung krankhafter Seelenzustände macht seine Leidenschaft aus. Nekrassow, der Lyriker der natürlichen Schule, stellt Bilder des socialen Lebens dar und stößt den Schmerzensschrei des unterdrückten Volkes aus. Am großartigsten und umfassendsten jedoch kommt das ganze Wesen der neuen russischen Poesie in den Werken des Grafen Leo Tolstoj zur Erscheinung, nach der geistigen wie nach der rein künstlerischen Seite hin. Wohl tritt uns die slawische Kunst hier erst in einer einzelnen Phase entgegen, die keine weitest gehenden, allgemeinsten Schlüsse erlaubt, und manche kennzeichnende Eigentümlichkeit kommt vielleicht nur auf die Rechnung des naturalistischen Stiles. Aber vieles scheint doch wieder Endgiltiges und Tiefwurzelndes zu sein. Die mystische Versunkenheit in der Betrachtung der ganzen Erscheinungswelt, die liebevolle Beobachtung der Dinge, die sich nicht genug thun kann in der Wiedergabe aller kleinen und feinen Wirklichkeitszüge, die subtile und tief eindringliche Schilderung und Malerei aller Realitäten und auch das Gemütsinnerliche teilt der Russe mit dem Germanen. Und vielleicht ist dieser Geist noch innerlicher und intimer bei dem Ersteren ausgebildet im Sinne einer gewissen Weiblichkeit und Weichlichkeit. Wie das Kind an den Busen der Erzeugerin und Ernährerin schmiegt sich der Russe an das „Mütterchen Erde“ an. Und er ist ganz Hingabe, ganz Passivität. Das aber unterscheidet ihn



Turgenjew.

von dem aktiven, willensstarken, kräftigen Germanen, der sich selber sein Leben zimmern und bauen will. Für das Ohr der Slawophilen besitzt kaum ein anderes Wort einen so schlechten Klang, wie das Wort Individualismus. Mit Recht sehen sie darin den eigentlichen Sinn der verhaßten westlichen Kultur verkörpert. Und vielleicht mit gleichem Recht erklären sie, daß in der slawischen Seele kein Raum für diesen Begriff vorhanden sei. Aus diesem Mangel an Eigen- und Einzelpersön-



F. M. Dostojewskij.

lichkeit und an aktiver Männlichkeit, aus diesem Vorwalten weiblich-weichlichen und passiven Wesens kann man sehr wohl die ganze Besonderheit der neuen russischen Poesie erklären. Ihre Schwermütigkeit und schwarze Melancholie, der ganze wilddüstere Pessimismus hängen damit zusammen und sind weniger, wie bei Gogol, aus der Erbitterung und dem Schmerz über die öffentlichen Zustände zu erklären, als aus einer letzten ewigen Grundstimmung der slawischen Seele heraus. Asiatische Elemente stecken in ihr, starke Elemente eines asiatischen Quietismus und Fatalismus, eng verschwistert mit denen des Pessimismus und Fatalismus. Das Hoffnungs-

lose und Verzweifelnde, das daraus geboren wird, führt einerseits geraden Weges zum Nihilismus hin, zu einer Vernichtungs- und Zerstörungslust, die nicht die Fähigkeit besitzt, höhere Ideale zu träumen, die schlechte Welt durch eine bessere zu ersetzen. Dieser Pessimismus und Quietismus von



Nekrassow.

passiv-weiblichem, nicht von aktiv-männlichem Wesen, zäh im Widerstand, unfähig des Angriffes, fördert alle Schlauheiten und Verschlagenheiten, Ränke und Liste des Charakters, Sklavenpfiffigkeiten und Weiberverschmitztheiten. Und dabei auch das Blutdürstig-Grausame und Brutale, die Lust am Schrecklich-Leidenden, an körperlichen und seelischen Folterqualen, denen die russische Poesie mit auffälliger Neigung nachgeht: in den Schöpfungen

Gogols und Dostojewski's sowohl, wie in denen Tolstojs. Voll ist davon die russische Geschichte, voll das russische Volksleben, voll die echt proletarische Erzählungslitteratur der N. Pomjalowskij (1837—1863), der uns das furchtbare Leben in den geistlichen Seminaren Rußlands geschildert hat, der Gljeb Usspenskij und anderer. Daneben aber konnte auch



Leo Tolstoj.

keine andere europäische Rasse mit so großer Schwärmerei und Innigkeit die altruistisch-kommunistischen Ideale ausbauen, wie der Russe, der in seiner Geringschätzung des Individualitätsprincipes eben am wenigsten dazu gelangt, auf sein Ich zu bauen und zu vertrauen. In einer uns fast krankhaft-anmutenden Zartheit und Feinheit erscheinen diese altruistischen Empfindungen bei Dostojewskij, Tolstoj und dem schwärmerisch-milden,

mystischen Symboliker W. Garschin ausgebildet. Und sie gipfeln in der neuen Verkündigung und Predigt der Ideen des Urchristentums, die keiner mit größerer Innerlichkeit und Wahrhaftigkeit in unserer Zeit vorgetragen hat, als wiederum der Russe Leo Tolstoj. Dem West-Europäer ist es vielfach zu Mute, als tauchte er noch einmal in die Welt des Mittelalters zurück, als bei uns noch die Seele wie gebunden dalag und des lebendigen Ichgefühls ermangelte, welches erst das Jahrhundert der Renaissance aus seinem Schlafe erweckte. Spitalluft umweht diese russische Kultur und Litteratur, und im Leben der Bücher wie in dem des Volkes stößt man immer wieder auf all die Heiligen und die Narren, die uns aus unserer alten Geschichte so wohl vertraut sind: die Asketen und Selbstpeiniger, Büßer und Bußprediger, die Kranken und Leidenden, unter der Last der Sünde Seufzenden, die Epileptiker, Hysteriker, Visionäre und Mysticisten, die irrsinnigen Schwärmer und die grundgütig edel-mitleidigen Menschenseelen. Der große Überschuß an objektivem Sinn, der Mangel an Individualismus und Subjektivität erklärt aber auch die künstlerische Form der russischen Poesie, das Massige, Breit- und Weitausholende, wie ein asiatischer Tempel mit einer erdrückenden Fülle von Kleinskulpturarbeit und Arabesken Überladene der Romane, die uns vielfach als kompositionslos und ganz formlos erscheinen (Tolstojs „Krieg und Frieden", Gogols „Tote Seelen"). Eigenarten stecken genug in dieser Litteratur, und wir müssen abwarten, wie sie sich weiter in Zukunft ausgestalten werden.





Ausblick.



Wie das 17. Jahrhundert die Weltanschauung des 16. Jahrhunderts kritisiert und bekämpft, erweitert und umgeformt hatte und zuletzt eine neue Idealwelt sich aufbaute, wie die Periode der Aufklärung der Humanitätsideen und des erwachenden Demokratismus wiederum den Geist des 17. Jahrhunderts auflöste und zu besseren und tieferen Erkenntnissen, zu höheren Zielen vordrang: so hat auch unser Jahrhundert einen neuen Menschen allmählich wachsen und werden lassen, dem es mehr und mehr zum Bewußtsein kam, daß von den ererbten Besitztümern der letztvorhergegangenen Menschheitsbildung viele der Rost zerfressen hat. Was den Voltaire und Rousseau, den Goethe und Schiller ein sicherer Glaube, eine innerlichst empfundene unerschütterliche Wahrheit schien, hat er bezweifeln und verneinen gelernt. Qualvolle Unruhe und Schmerz ergriff ihn, als er dessen zuerst sich bewußt ward. Von einer trostlosen Leere fühlt er sich umgeben, hoffnungslos seufzt er nach einem neuen Glauben, und der Pessimismus legt sich auf die Seele aller Denkenden und Wissenden, jener Pessimismus, der uns in tausend Stimmen aus diesem Jahrhundert entgegenschreit. Doch schon schleppt man auch Stein auf Stein zum Aufbau einer neuen Weltanschauung zusammen, die wiederum den Anspruch auf Wahrheit erhebt. Und immer klarer und schärfer treten die Formen des neuen Gebäudes hervor. Mehr und mehr Bekenner erblicken in ihm den Tempel der Zukunft. Die idealistisch-humanitäre Weltanschauung des 18. Jahrhunderts wird von einer materialistisch-naturalistischen abgelöst, die ihre Kraft aus den neuen Erkenntnissen der Naturwissenschaften zieht. Darwin beherrscht das Jahrhundert, wie Newton das 17. beherrschte.

In der Poesie spiegelt sich dieses Bild in allen Zügen klar und deutlich wieder. Mit dem allmählichen Zerfall der idealistisch-humanitären Weltanschauung verliert auch die Kunst dieses Geistes an innerer Wesenheit. Die Seele entweicht und die leeren Formen bleiben zurück. Es wächst daneben eine Poesie der neuen materialistisch-naturalistischen Weltanschauung heran, die sich mehr und mehr mit Inhalt füllt und neue Formen hervorbringt. Vier große Wege führen durch die Poesie dieses Jahrhunderts dahin. Auf dem einen schreitet die alte Kunst weiter, die Kunst der anerkannten Ideen, der festgewurzelten Anschauungen und Formen, das Epigonentum, in mehr und mehr erstarrender „schöner" Form, mehr und mehr verblassend zum Akademicismus und Konventionalismus. Einen zweiten Weg schlägt die tendenziöse Schriftstellerdichtung ein. Ihr Wesen ist Prosa, und sie zertrümmert das künstlerische Gefäß. Sie sucht sich in den neuen Ideen zurechtzufinden, redet und streitet über sie und giebt eine verständige Betrachtung der Welt dieses Jahrhunderts. Beide Wege sind die betretensten, beide Schulen werden von dem großen Publikum am besten verstanden. Das geringste Verständnis hingegen finden die reinen Ästheticisten, die subtilsten und intimsten Kunstempfinder, welche das Wesen der dichterisch-sinnlichen Gestaltung vor allem ins Auge fassen. Die deutsche Romantik erzeugt diesen um das Geistig-Ideelle unbekümmerteren in dem Zauber des Tones, des Rhythmus und der bloßen Phantasiebilder schwelgenden Elementarästheticismus, der weiter durch die Coleridge, Poe, Gautier, Baudelaire und den zeitgenössischen sogenannten Symbolismus ausgebildet wird. Er ringt nach neuer Form, nach einem verfeinerten und lebendigeren Unmittelbarkeitsausdruck für die innere Anschauungs- und Empfindungswelt, der auch die feinsten Regungen und Bewegungen wiedergeben soll. Er wirkt dem Prosageist der Zeit entgegen, dem Verfall des sicheren künstlerischen Gefühls, den jene beiden ersten Schulen bewirken. Inmitten der Wege des tendenziösen Realismus und des Ästheticismus, mit beiden verbunden, führt dann eine Straße, welche in den eigentlichen modernen Naturalismus ausläuft. „Die Objektiven" stellen sich von vornherein auf den Boden der modernen Naturwissenschaft. Sie wollen die Welt aus neuer Betrachtung erst wieder erkennen lernen, sie mit eigenen Augen beobachten und die Zusammenhänge der Dinge untersuchen, Außen- und Innenleben scharf zergliedern. Dieser objektive Realismus bildet, wo der tendenziöse Realismus redet. Doch mannigfach sind die Übergänge, die von einem Wege zum anderen hinführen.

Seit den siebziger und achtziger Jahren vollzog sich ein entscheidender Fortschritt in der Entwickelung. Jene beiden ersten Schulen verlieren an Bedeutung und schwinden mehr und mehr zusammen. Die dichterische Schöpfungskraft ist in einem entschiedenen Aufschwung begriffen, und die Poesie, welche jahrzehntelang nur eine Aschenbrödelrolle spielte, tritt wieder

in den Vordergrund des allgemeinen Kulturlebens. Der objektive Naturalismus hat zunächst auf der ganzen Linie gesiegt, und neben ihm wuchs der reine Ästheticismus zu großer Kraft heran. Die Kunst der Hebbel und Ludwig, Balzacs und der Balzacschule (Flaubert, Zola), der Ibsen und der russischen Natürlichkeitsschule Dostojewskij's, Tolstoj's, aber auch der Ästheticismus der deutschen Romantiker, Poe's und Baudelaire's stehen an den Eingangspforten zur Kunst der augenblicklichen Gegenwart. Sie bedeuten für diese, was die Diderot, Lessing und Rousseau, die englischen Romanschriftsteller Fielding, Goldsmith, was Macpherson für das 18. Jahrhundert bedeuten. Dennoch fehlt augenscheinlich der letzte große Zusammenschluß, den damals der deutsche Klassicismus brachte und den jede Entwickelung bedingt: eine Kunst der harmonischen Vereinigung des ganzen geistigen und künstlerischen Wesens der neuen Zeit, der großen, idealen, aufbauenden Kraft, die aus einer allgebildeten, reichen und großen Subjektivität hervorgeht. Dieser Subjektivität entzog sich der objektive Realismus von vornherein. Von vornherein wollte er nur erkennen und verzichtete auf die Idealbildung. Daher stammt bei dem modernen Naturalismus das Streben, bloße Materialien auseinanderzuhäufen, das Dumpfe, Lastende, Zersplitterte und Mürrische seines Wesens. Er gestaltet die materialistisch-naturalistische Weltauffassung nicht bloß redend, sondern aus dem Inneren heraus künstlerisch bildend; aber er fühlt sie wie ein Druck auf sich liegen. Er steht nicht über, sondern unter ihr. Die mannigfachen pessimistischen Elemente, die in ihr stecken, hat er vor allem hervorgekehrt und schwelgt in Entsetzlichkeitsbildern. Das Ringen nach einer idealbildenden Kunst, nach einer freien überlegenen Subjektivität, in welchem das Wesen der neuen zukünftigen Entwickelungsphase begründet liegen dürfte, tritt jedoch auch bei dem objektiven Naturalismus schon dumpf und ahnungsvoll hervor. Am leidenschaftlichsten suchten Ibsen und Tolstoj nach einer großen Lösung. Ibsen, der am tiefsten die Zwiespälte des Daseins in der Auffassung der modernen Weltauffassung empfindet, kommt aber nur zu fortwährenden Fragestellungen und verwirft heute, was er gestern verkündigte. Tolstoj zerhaut den Knoten. Als echter Slawe schlägt er den Individualismus in Trümmern, weiß nur etwas von einem altruistischen Leben in der Gattung und kommt zurück auf das Ideal des Urchristentums. Als dritter erschien der Dichterphilosoph Friedrich Nietzsche, Tolstoj's entschiedenster Antipode, der ihn verneint, wie die dionysisch-heidnische Renaissance das asketisch-christliche Mittelalter verneinte, der letzte Hellene, der letzte große klassische Philolog vom Zuschnitt der alten italienischen Humanisten und wie diese ein Stil- und Formfanatiker. Berauschende Farben umglühen eine nicht gerade neue Gedankenwelt, die romantischen Geistes Vergangenheitsideen wieder erneuert. Als Hellene, als klassischer Philologe blieb Nietzsche mit seiner geistigen Entwickelung in der Renaissance stecken. Er versteht nicht

den Fortschritt in der Bewegung des 18. Jahrhunderts und er kannte nicht die Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts. Er geht nicht über die moderne materialistisch-naturalistische Weltanschauung hinaus, sondern bleibt als Zeitgenosse Cäsar Borgia's, Machiavelli's und Montaigne's um geraume Zeit hinter ihr zurück. Er erneuert die leicht faßlichen und bequemen Ideale des romanischen Renaissance-Individualismus, aber die Entwickelung ging darüber hinweg und der Geist der Zukunft steigt nicht aus Gräbern hervor.

Noch fühlt sich das augenblicklich wirkende und schaffende Dichtergeschlecht allzu befangen vom Wort und von der Gestaltung der alten Siebzigjährigen, noch ist es ihm nicht genug zum Bewußtsein gekommen, daß es über die Ibsen, Tolstoj und Zola, doch auch über den reinen Ästheticismus hinaus gelangen muß. Zolaistische, Tolstoj'sche, Ibsen'sche, Nietzsche'sche Elemente und die des ästhetischen Romanticismus schwimmen in der jungfranzösischen Dichtung ineinander. Und noch immer sucht eine Poesie der Verzweiflung, der inneren Freudlosigkeit, der Angst und des Entsetzens, des Schmerzes über das Elend des Lebens und der Zeit Zuflucht in raffinierten Lebemannsgenüssen. Die „dekadente Poesie“ fühlt sich aristokratisch und verachtet die dumpfe Menge und deren Leiden und Kämpfe. Sie zieht sich ins „Chambre separée“ zurück und schließt die Vorhänge zu. Aus der Frivolität verfällt sie in den Cynismus und in alle tollen Geberden des Satanismus; der Satanismus aber empfindet plötzlich Sehnsucht nach Weihrauch und Kindergebet, nach Visionen und Wundern, nach frommgläubigem Katholicismus, und der Sexualismus offenbart wieder seine alten Zusammenhänge mit dem Mysticismus. So geht die naturalistische, cynisch-ästheticistische, blasphemische Lyrik Jean Richepins (1849) über in die satanisch-mystische, romantisch-ästheticistische Paul Verlaine's (1844—1895); die symbolistische Klangpoesie Stephan Mallarmés (1842) sucht bei Regnier und René Ghil nach festerem und geistigerem Inhalt. Der Belgier M. Maeterlink bringt mit der ganzen Virtuosität und Unmittelbarkeit des reinen Ästheticismus eine Poesie der Traumangstphantasien zur dramatischen Darstellung. Aber der Roman steht auch jetzt noch im Vordergrund. Der feinere und sensitivere Guy de Maupassant (1850—1894) verhält sich zu Zola, wie Musset zu Victor Hugo. Joris Karl Huysmans (1848) geht aus dem Lager Zola's in das der Dekadenten über, und Paul Bourget (1852) spürt der „modernen Seele“ und allen Nervositäten eines „Verfallstypus“ in den dunkelsten Gängen und Verwickelungen nach. Freilich wird der Künstler dabei vielfach zum referierenden Schriftsteller. Der Roman des Schweizers Edouard Rod trägt mehr den Charakter des Zola'schen Positivismus, während bei Oktave Mirbeau Tolstoj'sche Einflüsse durchschlagen.

Von den jüngeren Italienern hat Gabriele d'Annunzio (1863), wie die meisten dieser Franzosen ein raffinierter Stilkünstler, die Empfin-

dungen und Gestalten der Dekadencepoesie elegant und weichlich für den Geschmack des großen Publikums zugerichtet, in England Oskar Wilde sie am charakteristischsten dargestellt, während unter den jüngeren Nordgermanen in letzter Zeit der Norweger Knut Hamsun und der rokokoelegante Däne Peter Nansen am bedeutsamsten hervorgetreten sind.

Es liegt in der Natur der Dinge, daß der Geist der ideal-humanitären Poesie des 18. Jahrhunderts, der bei uns in der Goethe-Schillerperiode seine großartigste Ausgestaltung erfuhr, in Deutschland auch am längsten in Kraft erhalten blieb und die nachfolgende Dichtung mit seinen Zaubern gefangen hielt. So wie die Kunst des alten, des Pseudoklassicismus, die in erster Linie französische Rassenkunst war, am spätesten in Frankreich auslosch.

Erst im Beginn der achtziger Jahre wird auch unsere Litteratur in einen mit leidenschaftlicher Heftigkeit geführten Kampf zwischen Alten und Jungen hineingerissen, wie er stets mit neuen Entwickelungen verknüpft war. Es wiederholen sich die Scenen, welche die Sturm- und Drangperiode des vorigen Jahrhunderts bot, hier und dort fielen die bösen Worte, die fünfzig Jahre früher in Frankreich zwischen den Klassicisten und Romantikern ausgetauscht wurden. Schroffer als in den übrigen Litteraturen stießen bei uns die Gegensätze aufeinander. Die erste entschiedene Absage an die konventionelle eklektische Litteratur der letzten Jahrzehnte und weiter hin an den antikisierenden Formalismus der Weimarer und ihrer Epigonen, sowie an die rhetorische oder feuilletonistische Seichtheit des herrschenden Romanismus ging von den Brüdern Heinrich und Julius Hart aus. Sie veröffentlichten kein bestimmtes, Schule begründendes Programm: es müßte denn die Hoffnung auf eine Poesie von germanischer Urwüchsigkeit, der Glaube an eine neue Poesie voll lebendiger Subjektivität in Form und Gehalt, voll neuer Ideen und Weltempfindungen ein Programm sein. Eine Herzenssache aber war es ihnen, die Geister und Gemüter aufzurütteln, in ihnen die Zuversicht auf eine neue Zeit geistiger Helle, freudigen Lebens, flut- und quellfrischer Poesie, farbenfroher Kunst zu wecken und zu stärken. In seinem Epencyklus „Das Lied der Menschheit“ ringt Heinrich Hart nach einer neuen epischen Technik und sucht die Ideale der modernen Weltanschauung in künstlerische Gestalt umzusetzen. Er unternimmt es auf dem Hintergrund eines reichen und großen Naturlebens, den Emporgang der Menschheit durch rein dichterische Mittel darzustellen, die menschliche Wesenheit in ihrer „representative mens“ zu erfassen und poetisch den Einklang zwischen Individualismus und Gemeinschaftstrieb, das Verhältnis zwischen Mensch und Menschheit zu finden. Der ausländische Naturalismus drang zu gleicher Zeit in die Litteratur ein, am nachdrücklichsten von dem urwüchsigen und kernigen M. G. Conrad verkündigt, der als Waffengänger Zola's der Philisterei und Prüderie in die Flanken fiel. Der Zolaismus, dem sich

mannigfache Elemente des russischen Naturalismus zugesellten, hatte bald, auch getragen von den socialistischen Bestrebungen und der proletarischen Bewegung der Zeit, breiten Boden gewonnen und erschien in dem Berliner Arbeiterroman Max Kretzers und in den Prosawerken des vielfach schillernden, eklekticistischen Karl Bleibtreu am schärfsten ausgeprägt. In den Werken des letzteren ist er gemischt mit den typischen, kraftgenialischen Verzerrungen des „Sturmes und Dranges" und mit Byron'sch-Viktor Hugo'scher Romantik, ja selbst mit Nachahmungen Julius Wolffs. Die Lyrik stand zunächst im Vordergrund des künstlerischen Schaffens. Abseits der kritischen Kämpfe, unbekümmert um alle Tendenzen und den Streit der Zeit, schuf Detlev von Liliencron seine heide- und waldfrischen Gedichte von echt germanischem Naturalismus und ursprünglich deutschem Stammescharakter, voll eigenartiger nnd neuer künstlerischer Anschauungswerte. Überhaupt entwickelte sich die Lyrik und Versdichtung unbeeinflußt von den fremden Litteraturen: zuerst eine neue Großstadtpoesie realistischen Inhalts und socialen Geistes von Arno Holz, Karl Henckell, John Henry Mackay, dem pathosmächtigen Otto Ernst, Bruno Wille u. a. am nachdrücklichsten vertreten. Die deklamatorisch-rhetorisch politisch-sociale Tendenzlyrik der vierziger Jahre verließ hier den Boden der nüchternen und kalten Abstraktionen und bereicherte sich mit einer reicheren Fülle künstlerischer Anschauungswerte und unmittelbarer sinnlicher Erscheinungen, mit Bildern, Gestalten und Handlungen, welche sie aus den unmittelbaren Eindrücken eines neuen weltstädtischen Lebens gewann, das sich in Deutschland erst nach der völligen Überwindung der alten Kleinstaaterei entwickeln konnte. Schwärmerisch-idealistisch, gefühlstrunken kommt die Henckell'sche Lyrik, die Mackay'sche grüblerischer und gedanklicher; dieser Dichter ist eine Art lyrischer Balzac, der mit äußerlicher Gelassenheit und eherner Objektivität, doch innerlich voller Erregung und voller Mitleid, auf die Dinge starrt und in die eigentlichen socialen Probleme der Zeit eindringt. Auf dem Wege Liliencrons erschienen dann um einiges später Gustav Falke und Otto Julius Bierbaum, von jener reineren künstlerischen Naivetät, der es mehr um die Kunst als um das Geistige zu thun ist. Naturalistisches Wesen mischte sich bei dem letzteren mit Anklängen an den ästhetischen Romanticismus. Richard Dehmel, einer der suchendsten Geister, ergriffen von der ganzen Unruhe der Zeit, steckt voller Dunkelheiten und Gongorismen, und kommt als ein neuer „Engel der Finsternis". Grüblerische Gedanklichkeit zeichnet ihn aus, während er sich nach einer anderen Seite hin mit dem Satanismus und Sexualismus der Franzosen berührt. Dehmels Naivetäten sind niemals naiv, und seinen Gegensatz bildet das heitere und frohe Weltkind Otto Erich Hartleben, dessen graziöse Kokottenliebespoesie aus unmittelbarer frischer Sinnlichkeit hervorgeht, sei es nun, daß sie in lyrischen Gedichten oder in Prosaskizzen niedergelegt

ist. Er ist unter den „Modernen“ der echteste Sproß aus dem Blute der Boccaccio, doch dabei nicht ohne Ernst und Nachdenklichkeit und ergriffen von den geistigen und socialen Problemen der Zeit.

Auf den Zolaismus folgte der Ibsenkultus, der zuerst in Berlin, namentlich von Otto Brahm und Paul Schlenther kritisch vertreten wurde. Und das deutsche Drama nahm wieder eine ganz neue Gestalt an. Wohl ließ es sich von Zola, Ibsen und Tolstoj stark beeinflussen, aber die naturalistische Ästhetik besitzt den großen Vorteil, daß sie den Künstler immer wieder vom Buch weg auf die Natur und die eigene Beobachtung verweist. Mit seinen Wurzeln ruhte zudem dieser ausländische Naturalismus, wie wir gesehen haben, im Boden der großen und typisch germanischen Kunstbewegung, die im 18. Jahrhundert anhebt und ging schließlich wieder auf die Zeit des Sturmes und Dranges zurück. So fand sich das deutsche Drama nur von neuem zu sich selbst hin, warf nur die Elemente der hellenischen und romanischen Technik jäh über Bord. Es erstand ein Drama, das viele Züge mit dem aus den Tagen des jungen Goethe gemeinsam hat. Der kluge und nüchtern-verständige Arno Holz, ein Formtechniker vor allem, „erfand“ den neuen Dialog der peinlichsten Wirklichkeitsnachahmung, der jede Schwingung des Tones wiedergeben möchte. Freilich nur nach der rein ästhetischen Seite hin stellte sich das Drama ganz auf eigene Füße, während es mit seinem Geist und seiner Weltanschauung in dem niederdrückenden pessimistischen Naturalismus der Franzosen, Russen und Norweger befangen blieb und fürs erste nur die Ideen weiter gestaltete, die schon bei Zola, Ibsen und Tolstoj Ausdruck gefunden hatten. Aus den gleichen Gedanken, Stimmungen und Anschauungen heraus erwuchs eine Kunst, welche die typischen Charakterzüge des modernen allgemein-europäischen Naturalismus trug, aber aus selbständig schauenden künstlerischen Geistern hervorging. Auch dieses deutsche Drama, so reich es ist an objektiven Werten, an einer Fülle neuer und eigenartiger Bilder, ebenso arm ist es an Subjektivität. Es wird erdrückt von der Masse des Beobachtungsmaterials, die es anhäuft, es besitzt noch keine klare ideen- und idealbildende Kraft und kann bei dieser geistigen Formlosigkeit auch keine Kompositionen schaffen. Im innersten Wesen trägt es ebensowenig, wie das Goethe'sche Schauspiel, einen eigentlich dramatischen Lebensnerv und ist mehr Zustands- und Situationsschilderung, mehr malerisch-beschreibender Natur, als daß es sich entwickelnde Gestalten darzustellen vermöchte. Am typischsten erscheint es in den durch Reichhaltigkeit individueller Charakteristik und fein ausgetiftelter Lebensschilderung ausgezeichneten Dramen Gerhard Hauptmanns, der den mächtigsten epischen Zug besitzt und mit kecker Hand in die socialen Kämpfe der Gegenwart eingriff und erschütternde Bilder proletarischen Elendslebens darstellte. Doch auch bei ihm und noch mehr bei den übrigen Dramatikern überwiegt der familiäre und idyllische

Charakter, eine Idyllik freilich von sehr düster-tragischer Färbung und von politisch-socialen und moralisch-revolutionären Elementen vielfach durchsetzt: So bei Max Halbe, einem feinen lyrischen Stimmungskünstler, der in seinen Schauspielen „Eisgang" und „Jugend" mit eigentümlichen Reizen das märzknospenhafte Wesen der Zeit, das scheue Ahnen neuer aus den socialen und moralischen Gärungen sich emporarbeitender Ideale, erste reifende Sinnlichkeit und erste reifende Weltanschauung dargestellt hat, — so bei Arthur Schnitzler, Max Dreyer und auch bei der Münchener Poetin Ernst Rosmer, bei der allerdings schon die Iffland'sche Kaffeeidyllik ganz die Oberhand gewonnen hat. Der Naturalismus der Außenschilderung herrscht hier vor, während Johannes Schlaf am tiefsten in das Dämonisch-Psychologische scharf zergliedernd eindringt und in seinem „Meister Oelze" das Drama schuf, welches neben den Hauptmann'schen „Webern" das naturalistische Schauspiel am tiefsten und charakteristischsten verkörpert. Auch bei Cäsar Flaischle liegt der Schwerpunkt auf der Seelenanalyse. Die breitesten Massen-Erfolge aber trug Hermann Sudermann davon; freilich ist das naturalistische Bekenntnis bei ihm kein künstlerisches. Er entnimmt dem Naturalismus nur einiges Stoffliche und Tendenziöse, mit dem er seine Kunst der spannenden Erzählung und Unterhaltung ziemlich äußerlich aufputzt. Zu Hauptmann verhält er sich wie in Frankreich ein Georges Ohnet zu Zola. Er ist darum auch als Romanschriftsteller von den Jüngeren der Gelesenste. Ein reines künstlerisches Gewissen schlägt in unserem Romane noch immer nicht. Auch der naturalistische Roman, wenn man ihn so nennen darf, der Roman der Heinz Tovote, Felix Holländer u. s. w. geht vor allem auf die Unterhaltung aus. Er ist wie früher wesentlich Liebes- und Gesellschaftsroman, doch suchte Wilhelm Bölsche nach einem weiten geistigen Gesichtskreis, nach der Exaktheit und Fülle der Zola'schen Schilderung, und auch Walter Siegfried und Wilhelm Hegeler strebten in ihren Erzählungen nach den feineren ästhetischen Werten, die bereits im Drama und in der Versdichtung zur Geltung gelangten.

Bei den Reichsdeutschen herrscht das Herbere und Düstere vor, das Socialistisch-Tendenziöse, das Streitbare und Kampflustige. Das kapuanische Österreich hat mit nicht so vielen Kräften in die jüngste Bewegung eingegriffen. Es bringt vor allem die Note der französischen Dekadence zu Gehör, welche Hermann Bahr zuerst vernehmen ließ. Bahr hat den neuen Prosastil vielfach beeinflußt, während die intime Lyrik Loris' am meisten blutsverwandt ist mit der der Pariser Symbolistenschule und in ahnungsvollen Klängen und Symbolen schwelgt. Ganz vereinzelt für sich steht die barock-humoristische, allegorische Phantastik des Norddeutschen Paul Scheerbarts, bei dem der reine Ästheticismus und die Atelierlaune auf den Gipfel getrieben erscheinen.

Seit den achtziger Jahren fühlten sich bei uns die Geister vor allem entfesselt und losgelöst von Überlieferungen und Regeln, hineingestoßen in ein unruhiges Meer von Fragen und Zweifeln. So viel Gemeinsames das junge Geschlecht miteinander gemeinsam hat, so platzen auch wieder die schroffsten Gegensätze aufeinander, und unter der Fahne des „Naturalismus" begegnen sich, wie zu Beginn dieses Jahrhunderts im Zeichen der Romantik, die mannigfachsten Individualitäten, welche von den verschiedensten Seiten her zusammenkommen und sowohl in Fragen des künstlerischen Stiles wie der Weltanschauung weit auseinandergehen. Allgemein ist nur ein lebendiges Ringen nach einer Neugestaltung und Neuentwickelung der Kunst, an welcher auch diejenigen jüngeren Poeten teilnehmen, welche sich dem eigentlichen Naturalismus ferner hielten, den Geist der alten ideal-humanitären Kunst treuer bewahrten und von diesem Boden aus die neue Wahrheit und neue Natur ebensogut zu erreichen glaubten wie die anderen und den Zolaismus und Ibsenismus mit Recht nicht höher stellten als die Goethe- und Shakespearenachahmung. Die stark ausgeprägten Neigungen nach formaler Schönheit, welche bei den letzten Goetheschülern, bei Gottfried Keller, C. F. Meyer und anderen noch kraftvoll vorgeherrscht hatten, verbunden mit den Bestrebungen nach einer geistig-idealen Weltanschauung finden hier ihre Fortsetzung und Weiterentwickelung. Diese ästhetisch-idealistische Richtung verfolgten unter anderem der reiche und umfassende Wolfgang Kirchbach, der als einer der Frühesten in den Kampf der Jungen gegen die Alten mit eingegriffen hatte, und der ihm nahestehende feinsinnige Ferdinand Avenarius, der wie jener auf die Ideen größeres Gewicht legt, als die meisten Naturalisten es thun, Maurice Reinhold von Stern, ein Lyriker von Matthison-Art, der Schweizer Karl Spitteler, Fritz Lienhard, der mehr von deutsch-nationaler Gesinnung und Tendenz als vom Boden deutsch-nationaler Kunst ausgeht, und andere. Auch Hanns von Gumppenberg gehört vielleicht mehr zu dieser Gruppe als zu der der Naturalisten. Er besitzt große und originelle Ideen, während die ästhetisch-sinnliche Erscheinung im Verhältnis dazu noch etwas Trockenes und Verkümmertes an sich hat. Noch stehen die Männer dieses Geschlechts mitten im Strom der Entwickelungen und Umformungen, ihre Persönlichkeit ist keine abgeschlossene, und man weiß nicht, was sie an letztem und reichstem Inhalt in sich bergen: daher setzt die geschichtliche Kritik hier aus und verzichtet auf eine eigentliche Beurteilung der neuen Bewegung. Denn noch läßt sich nicht deutlich erkennen, ob sie stecken bleibt in den Bekenntnissen des objektiven Naturalismus und der ästhetisierenden Dekadenten- und Symbolistenschule, oder ob sie nicht vielmehr von Anfang an, wie auch von Anfang an verschiedenfach betont wurde, den Geist und die Formen dieser Kunstrichtungen zu überwinden und zu neuen Idealen und Gestalten zu gelangen sucht. Hinter diesen Älteren drängen auch schon wieder jüngere

Talente heran, die bereits verheißungsvolle Proben einer reichen poetischen Begabung abgelegt haben, wenn sie auch einstweilen eine feste, scharf umrissene Persönlichkeit natürlich noch weniger erkennen lassen.

Jede Zeit, jede Generation stellt immer von neuem die Gesetze ihrer Kunst auf, in denen das Wesen ihres besonderen Organismus zum Ausdruck gelangt. Die Kunst jeder Zeit ist auch eine in sich vollendete, ein Lebendiges und Lebenerzeugendes, ein von inneren Kräften fest Zusammengehaltenes, wie irgend eine Erscheinung der Natur. Und um so höher steht sie, je reicher sie ist, je breiter und tiefer sie den geistigen und künstlerischen Inhalt ihrer Zeit umspannt, je stärker sie sich nach der objektiven wie nach der subjektiven Seite hin erweist. Aber auch keine Zeit erzeugt die vollkommene, die absolute, die einzige Kunst, sondern diese erwächst allein aus der Zusammenarbeit der ganzen Menschheit, aller Zeiten und Völker, und an ihr baute ebenso der stammelnde Schamane in asiatischer Steppe, wie ein Homer, ein Shakespeare oder Goethe. Die Kunst jeder Zeit, jedes Volkes und jedes Individuums liegt eingeschlossen und begrenzt in den Schranken einer Einzelpersönlichkeit. Und so ist es auch das Wesen und das Recht der Gegenwart, wenn sie der Vergangenheit gegenüber ihre neue eigenartige Individualität betont, wie es die Zukunft der heutigen Gegenwart gegenüber betonen wird. So schafft auch jeder Künstler sich seine eigene neue Kunst nach dem Wesen und der Eigenart seines nur einmal vorhandenen Organismus. Diese Individualitätskunst aber besitzt eine unvergängliche Kraft und Dauer, die durch alle Zeiten hin fortwirkt. Und das Individuum treibt auf dem Strom großer Weltentwickelungen, stets neuer Umformungen und Gestaltungen, von deren letztem Sinn und Wesen wir heute noch nichts wissen. Sprechen und gestalten können wir nur, was in uns mit mächtigen Gewalten nach Sprache und Gestaltung ringt, was uns glutvoll als ein Wissen, als ein Glauben, als ein Ideal erfüllt. Unser Ich werfen wir in die Wagschale der Weltgeschichte. Mögen Geschichte und Natur damit fertig werden, wie wir unser ganzes Leben hindurch mit ihnen fertig zu werden und sie in uns einzuschließen ringen.



Register.

Die römischen Ziffern geben die Bandnummern, die arabischen Ziffern die Seitenzahlen an.
Abkürzungen: Abb. = Abbildung. — ff. = und folgende Seiten. — s. = siehe.

A.

Aascha I. 464.
Abälard, Peter I. 692.
Abd-el-Hamid I. 541.
Abderiten von Wieland, Abb. einer Illustration von Ramberg hierzu II. 717.
Abd-er-rahman I. 541.
Abd-er-raschid I. 558.
Abelen II. 501.
Abessinien, ein fahrender Sänger in, Abb. I. 452.
Abonoteichos, Alexander von, s. Alexander v. A.
Abraham a Santa Clara II. 534, Abb. 534.
Abranyi, Kornel II. 990.
Abu Firâs Hamdany s. Hamdany.
Abul'ala I. 492, Abb. einer Seite aus seinen Gedichten 494.
Abul'atahija a. Kufa I. 489.
Abul-feda 481.
Abul Kasim Mansur s. Firdusi.
— Muwajjid Mohammed, aus Irak I. 498.
— Nowâs s. Nowâs.
— Said, letzter Fürst der Hulagiden-Dynastie I. 530.
— Temman s. Temman.
Aby Raby'a, Omar Ibn I. 484.
Académie française II. 417, Abb. eines Aktenstückes 416.
— — Wörterbuch s. Dictionnaire.
Achäos aus Eretria I. 318.
Achilles Tatius s. Tatius.
Achim von Arnim, Ludwig, s. Arnim.
Achmed I., I. 546.
— II., I. 546.
Achtal, El I. 485.
Ackermann, Luise II. 962.
Acuña, Fernando de II. 192
Adam, ältestes französisches Mysterium II. 89.
Addison, Joseph II. 567, Abb. 568.
Adija, Samuel ibn I. 502.
Ädesius und Frumentius, Begründer d. Christentums i. Abessinien I. 450.
Ägypten, Ägypter und die altägyptische Litteratur I. 23, 28, 181 ff. Das alte Reich 182 ff. Die Litteratur des mittleren Reichs 185 ff. Die Litteratur des neuen Reiches 188 ff.
ägyptischer Harfner, Abb. I. 192.
ägyptische Tänzer, Abb. I. 183.
Äneasroman I. 787.
Äneas Sylvius II. 128, Abb. 128.
— und Dido, Abb. I. 375.
äolisches Lied I. 232.
Äontides I. 330.
Äschylos I. 246, 262, 264, 271 ff., sein Leben 271, seine Ideenwelt 272 ff., seine Werke 276 ff., Abb. 272.
Äschines I. 258.
Äsop I. 210.
äthiopische Handschriften. Abb. I. 449, 451.
— Litteratur I. 196, 450 ff.
Ätolus, Alexander I. 330,
Afer, Terentius Publius s. Terentius.
Afghanen, Poesie der I. 541.
Afranius, L. I. 363.
Afrikanische Naturvölker, Poesie der I. 14 ff., s. auch bei den einzelnen Völkerschaften.
Agasti I. 72.
Agathangelos I. 446.
Agathon I. 318.
d'Agoult, Gräfin II. 955.
Agrabodhi, singhalesischer Dichter I. 555.
Agricola, Johann II. 286.
Ahasver, Sage von II. 289. Faksimile des Titelblattes zum, 290.
Ahmed Chani I. 542.
— Hatif s. Hatif.
— Schah I. 542.
Aimeric von Peguilain I. 711.
Aist, Dietmar von I. 728, Abb. 730.
Aiat, Gesang der Somalis, Abb. I. 9.
Akahito, altjapanischer Dichter I. 570.
Akbar I., Sultan I. 536.
Akenside Mark II. 637.
Akropolis, Plan der, mit dem Grundriß des Dionysostheaters (antike Münze), Abb. I. 262.
Aksakow, J. II. 990, 991.
— K. II. 990, 991.
Aladár I. 625.
Alarcon, Juan Ruiz de II. 205.
— Pedro A. de II. 976.
Albas, Tagesl ieder der provençal. Poesie I. 711.
Alberich von Besançon I. 684, 787, Abb. aus seinem Alexanderlied 685.
Albertus Magnus I. 694.
Alberus, Erasmus II. 287.
Albigenser I. 720.
Alboin, König I. 633.
Albrecht von Eybe II. 71.
Alcazar, Baltasar de II.
Alcuin I. 441, 663. [194.
Aldhelm I. 642, 650.
Aleardi, Aleardo II. 970.
Alecsandri, Basile II. 987.
Aleman, Mateo II. 209.
Alemannen, germanischer Stamm I. 642.
d'Alembert, Jean le Rond II. 607, Abb. 609.
Alexander Ätolus s. Ätolus.
— von Abonoteichos I. 389.
— der Große in der Sage und Dichtung I. 398. In der orientalischen Poesie I. 514, 519, 534, 544, 550. In der Litteratur des Mittelalters I. 613, 775, 787, 789, 792, 801, 802.
— der wilde I. 752.
Alexanderlied von Alberich von Besançon, Abb. I. 685.
Alexander-Roman I. 787, 789, Abb. 788.
Alexandre de Bernai s. Bernai.
— du Pont I. 787.
Alexandria I. 198, 328, 429.
— Katechetenschule I. 429.
Alexandrinisches Zeitalter I. 325 ff.
Alexis I. 320.
— Willibald s. Häring.
Alfons X. I. 724.
Alfonso, König von Arragonien II. 126.
Alfonso's V. Psalter, Abb. II. 56.
Alfieri, Vittorio II. 887, Abb. 886.
Alfred der Große I. 657.
Algarotti, Francesco II.
Alighieri s. Dante. [661.
Ali-Hariri s. Hariri.
Ali Tschelebi s. Tschelebi.
Alkäos I. 238, Abb. 289.
— und Sappho, Abb. I.
Alkman I. 238. [240.
Alkmer, Hinrik von II. 75.
Allitteration d. altgermanischen Dichtung I. 605.
Allmers, Hermann II. 927.
Almeida Garrett, João Baptista II. 894.
Almos I. 625. [864.
Almquist, Karl J. L. II.
Alpha und Omega, Rederijkerkammer II. 502.
Altenburg, Michael II. 525.
Altenglischer Rundgesang mit Noten, Abb. II. 78.
Altfranzösische Liederhandschrift, Abb. I. 722.
Alvarez de Villesandino, Alfons s. Villesandino.
Amadis von Gaula II. 61.
— in deutscher Übertragung II. 291, Abb. eines Holzschnittes aus 292.
Amalie, Herzogin von Weimar II. 788, Abb. des Abendkreises der 788.
Amaru I. 99, 100.
Amasis I. 196.
Amatl I. 577.
Amautas I. 584. [170.
d'Ambra, Francesco II.
Ambrosianischer Gesang I. 437.
Ambrosius I. 433.
Ameipsias I. 318.
Amenemhat I., I. 186.
Amerikanische Kulturvölker, alte I. 576. Die Azteken und Tolteken 576. Die Kitsche und die Maja 578. Die Tschibtscha 579. Die Kitschua und die Aymara 592. Abb. 577 bis 583. Bunte Tafel zwischen 560 und 561: Seite aus einer Majahandschrift.

Amharische Sprache I. 450.
Amicis, Edmondo de II. 974.
Amis und Amiles, Sage von I. 761.
Amojtli I. 577.
Amos I. 167, 170.
— Comenius s. Comenius.
Amru ben Kulthum I. 465.
Amr'ulkais I. 462. 465 ff.
Amyot, Jacques II. 131.
Anakreon I. 243. Abb. 243. 244.
Anaxagoras aus Klazomenä I. 258.
Anaximandros I. 229.
Anaximenes I. 229.
Andersen, Hans Christian II. 868. Abb. 868.
Andreä, Laurentius II. 670.
Andronicus, Livius I. 344.
Anduin, Longobardenkönig I. 638.
Aneurin I. 594.
Angeln s. Angelsachsen.
Angelsachsen I. 633. 684.
— christliche Poesie der I. 650.
Angelsächsische Evangelienhandschrift., Abb. I. 651, 652, 660. Außerdem Abbildungen angelsächsischer Handschriften 654, 656, 658.
Angilbert I. 663.
Angiolieri Cecco s. Cecco.
Angiras I. 72.
Ani, türk. Dichterin I. 546.
Annamiten I. 562.
Annamitisches Drama I. 565, Abb. 566.
d'Annunzio, Gabriele II. 1002.
Anschütz II. 842.
Anselm von Canterbury I. 680.
— der Peripatetiker I. 680.
Anslo, Reinier II. 510.
Ansfari I. 509.
Antara I. 465 ff.
Antichrist, Ankunft und Untergang des, Mysterium aus Tegernsee II. 90.
Antigone von Sophokles I. 290, antike Darstellung einer dramatischen Parodie der, Abb. I. 291.
Antiphanes I. 320.
Antistrophe I. 242.
Antonides, Joannes II. 510.
Anzengruber, Ludwig II. 982.
Apollinaris von Laodicea I. 435.
Apollinarius I. 337.
Apollo als Kitharöde Abb. I. 209.
Apollokultus in Delphi I. 209.
Apollonios von Tyana I. 389, Abb. 389.
Apollonius Diogenes I. 399.
— von Rhodus I. 330.
— von Tyrus, Geschichte des I. 420, 776. II. 71.
Apopi, ägypt. Märchen von König I. 196.
Appulus, Guilelmus I. 680.
Apulejus, L. I. 416, Abb. 417.
Apu Ollantay, peruanisches Drama I. 584.
Araber, die, und die arabische Litteratur I. 141, 451 ff. Die vormohammedanische Poesie 462 ff. Mohammed 469 ff. Die nachmohammedanische Zeit 475 ff. Die Araber auf Spanien und Sizilien 498 ff. Die neujüdische Poesie unter den Arabern 501 ff.
Arabische Handschriften, Abb. I. 470, 472, 474, 475, 483, 490, 494.
Aragh I. 484.
Aramäischer Sprachstamm I. 143.
— Sprache I. 178.
Aranjakas I. 78.
Arany, Joseph II. 989.
Aratos aus Soli I. 338.
Aratus, Phänomena des, Abb. einer Seite aus der dem Germanicus beigelegten Übersetzung derselben I. 407.
Arcadia von Sannazaro II. 153, 155.
— von Sidney II. 309.
Arce, Gaspar Nunnez de II. 976.
Archilochos I. 210, 233.
— Büste des, Abb. I. 233.
Archimedes I. 328.
Ardschuna I. 85, 561, vergl. Mahabharata.
— Reise zum Himmel, I. 91.
Arestrup, Emil II. 949.
Aretino, Pietro II. 115, 166, 169, 172, Abb. 173.
Arezzo, Guittone von I. 723.
d'Argens, Marquis II. 609.
Argensola, Bartolomé de II. 194.
— Lupercio de II. 194, 200.
Arier I. 65 ff.
Arion aus Methymna I. 233, 236.
Ariost s. Ariosto.
Ariosto, Lodoviko II. 155 ff., 169, Abb. 157.
— Petrarca, Tasso und Dante, Abb. nach Rafael II. 148.
Aristarch I. 328.
Aristophanes I. 302, 305, 306, 307 ff., Abb. 308.
Aristophaneische Komödie I. 307 ff., Abb. Theaterscenen 308, 311, 314.
Aristoteles I. 255, Abb. 255, 256.
Ari Thorgilsson I. 612.
Arkadische Dichtung s. Schäferdichtung.
Arktinos von Milet I. 224.
Arlechino II. 99.
Armenier, die, und die armenische Litteratur I. 138, 139, 144. Die altchristliche Litteratur d. A. I. 444.
Armoricus, Guilelmus I. 700.
Arnaboldi, Alessandro II. 970.
Arnauld, Antoine II. 422.
Arnault, Antoine II. 867
Arnaut von Marueil I. 711.
Arndt, Ernst Moritz II. 829.
— Johann II. 523.
Arnim, Achim von II. 818, 821.
Arnobius I. 433.
Arnold von Tungern II. 135.
Arpád I. 623.
d'Arras, Jean II. 72.
Arrebo, Anders II. 671.
Arriaza, Bautista de II. 892.
l'Arronge, Adolf II. 981.
Artus König I. 591.
— Tafelrunde, Abb. I. 780. II. 51.
Artussagen I. 777 ff., 785, 794, 801, 802, Abb. 778, 780, 781.
Asbjörnsen, P. II. 952.
Aschoka, die ersten Edikte des Königs auf den Felsen von Kapur di Giri, Abb. I. 74.
Ashley-Cooper Anthony s. Shaftesbury.
Asinius Pollio C. I. 370.
Asmai I. 498.
Asnyk, Adam II. 961.
Assa, König I. 186.
Assef-ed-Daula I. 552.
Assyrer-Babylonier, die, und die Litteratur der A.-B. I. 187 ff. Die Sumerer 144. Die Keilschrift 144. Die babylonisch-assyrische Poesie 145 ff.
Assurbanipal, Assurbanipals Bibliothek I. 144, Abb. 145, 152.
Asträa v. Urfé II. 418, Abb. aus, 414.
Atellanen I. 341. II. 99.
Athaide, Katharina de, Jugendgeliebte des Camoens II. 226.
Athanasius, Erzbischof von Alexandria I. 431.
Atharva-Veda I. 74, 75, 77.
Athenäum, das, der Gebrüder Schlegel II. 817.
Athos, der Berg I. 842.
Atri I. 72.
Atterbom, Peter D. Amadeus II. 868.
Attius, L. I. 346.
d'Aubigné, Agrippa II. 243.
Aucassin u. Nicolete I. 807.
Auerbach, Berthold II. 919.
Auersperg, Graf, Anastasius Grün II. 909, Abb. 909.
Aufklärungslitteratur des 18. Jahrhunderts, Anfänge der II. 549 ff. Die englische Aufklärungslitteratur 551 ff. Die Anfänge der Aufklärungslitteratur in Frankreich 554 ff. Die englische Poesie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts 562 ff. Die französische Poesie 577 ff. Die deutsche Poesie 584 ff. Die bürgerliche Aufklärungslitteratur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts 608 ff. Die Encyklopädisten 607. Rousseau 611 ff. Die englische Philosophie und Wissenschaft 619. Die englische Poesie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts 620 ff. Die französische Poesie 647 ff. Die geringeren Litteraturen in der Zeit der Aufklärung 657 ff. Die deutsche Poesie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts 689 ff.
Aufrichtige Tannengesellschaft II. 517.
Augier, Emile II. 980.
Augustinus, Aurelius I. 433.
— Papyrus-Handschrift des heil., Abb. I. 432.
Augustus, Zeitalter des I. 369 ff.
Auslas March II. 57.
Ausonius, Magnus D. I. 442, 590.
Auvergne, Peire von, s. Peire.
Avenarius, Ferdinand II. 1007.
Aventinus II. 112.
Averroës I. 499.
Avesta I. 26, 28, 131.
Avicenna I. 479, 499.
Awenydhyn I. 593.
Ayala, A. L. de II. 978.
— Pedro Lopez de II. 57.
Ayrer, Jakob II. 296.
d'Azeglio, Massimo II. 890.
Azteken I. 576.

B.

Babo II. 767.
Babrios I. 210, 395.
Babylonien, Babylonier-Assyrer s. Assyrer-Babylonier.
Bacon-Hypothese II. 337, vergl. Shakespeare.
Bacon von Verulam, Francis II. 300, Abb. 301, 302.
Badridse, Melanie I. 448.
Badscha, Ibn I. 499.
Baena, Joh, Alfonso de II. 57, Abb. aus seinem Cancionero 57, 58.
Bänkelsänger II. 64.
Baggesen, Jens II. 862, Abb. 861.
Bahr, Hermann II. 1006.
Baïf, Antoine de II. 248.
Bajesid II., I. 546.
Bakhuizen van den Brink II. 947.
Bakkin I. 575.
Bakunin, M. II. 991.
Balabas I. 712.
Balassi, Melchior, Komödie von dem Verrate des II. 687.
— Valentin II. 687.
Baläus 444. [II. 195.
Balbuena, Bernardo de
Balladen, Sammlung altenglischer, von Bischof Percy II. 637.
Balzac, Honoré de II. 956, Abb. 957, Faksimile 957.
— Jean Luis Guez de II. 412, 417.
Bana I. 122.
Bandello Matteo II. 175.
Banville, Théodore de II 961.
Barberino, Francesco da I. 826.
Barcellar, Antonio Barbosa II. 637.
Barden I. 590, 593.
Bardesanes I. 442.
Bar Hebräus I. 444.
Barkley, Alexander II. 304.
Baron, Michel II. 476.
Barrett-Browning, Elisabeth II. 943.
Barrili, Giulio II. 974.
Barsuje I. 136.
Bartas, du II. 249.
Barthélemy, Jean Jacques II. 652.
Barthel Regenbogen II. 67.
Basa Sangiang I. 557.
Basedow, J. B. II. 726.
Bashshar Ibn Bord I. 478.
Basilius Digenis I. 836.
Basilios der Große I. 431.
Basken I. 586.
Basselin, Olivier II. 52.
Baszko, Godzistav I. 846.
Batrachomyomachie I. 226.
Battas I. 537.
Battikavja I. 96.
Batuta, Ibn I. 481.
Baudelaire, Charles II. 964, Faksimile 964.
Bauernfeld, Eduard von II. 922, Abb. 923.
Baumbach, Rudolf II. 928.
Baumeister II. 926.
Bayle, Pierre II. 555.
Bayley, Thomas Haynes II, 856. [976.
Bazán, Emilia Pardo II.
Bazoche, Clercs de la II. 98.
Beaconsfield, Earl of, s. Disraeli.
Beatrice, Dante's Geliebte II. 22 ff., Abb. 27.
Beaufort, Lady Jane II. 86.
Beaumarchais II. 654, Abb. 653, Titelblatt zur „Hochzeit des Figaro“ 654, Scene aus „Hochzeit des Figaro“ 655.
Beaumont, Francis II. 359, Abb. 359. [138.
Bebel, Heinrich II. 134,
Beccaria, Cesare II. 665.
Beck, Karl II. 909.
Becquer, G. A. II. 975.
Beda Venerabilis I. 441, 642, 650.
— Abb. einer Seite einer Handschrift von Venerabilis I. 636.
— Kirchengeschichte, Abb. einer Seite aus einer Handschrift von, I. 654.
Beer, Michael II. 840.
Beers, Jan van II. 948.
Beets, Nicolaus II. 861.
Behistun, Inschriftfelsen von, Abb. I. 135.
Béjart, Armande II. 474, Abb. 470.
— Madeleine II. 472.
Bekker Wolff, Elisabeth II. 861.
Belen, keltischer Gott I. 589. [991.
Belinskij, W. II, 991, Abb.
Bellamy II. 861. [215.
Bellay, Joachim du II.
Belleau, Remi II. 248.
Bellman, Karl Michael II. 675, Abb. 676.
Belloy, de II. 649.
Bembo Kardinal II. 131, 140, 164, Abb. 163.
Benedikt der Heilige I. 649.
Benedix, Roderich II. 922.
Benicky II. 688. [130.
Benivieni, Girolamo II.
Benoit de Sainte More I. 787.
Beowa I. 635.
Beowulf, Beowulfslied I. 633, 635 ff. [I. 636.
Beowulf-Handschrift Abb.
Béranger, Jean Pierre de II. 873, Abb. 873.
Berchet, Giovanni II. 890.
Berchthold von Herbolzheim I. 801.
Bergklint, Olof, II. 675.
Bergsoë, Wilhelm II. 949.
Berkeley, George II. 619.
Bernai, Alexandre de I. 787.
Bernard, Charles de la Vilette de II 958.
Bernardakis II. 988.
Bernardo del Carpio s. Carpio.
Bernart von Ventadour s. Ventadour.
Berneske Stil II. 175.
Bernhard von Clairvaux II. 692.
Berni, Francesco II. 175.
Bernis, Pierre de II. 653.
Béroul I. 785.
Berquin II. 231.
Bersezio, Vittorio II. 974.
Berthold von Regensburg
Bertóla II. 665. [II. 3.
Bertold von Holle I. 801.
Bertrand v. Born s. Born.
Bertuch, Fr. Justin II. 788.
Berzsenyi, D. II. 988.
Beskow, Bernhard von II. 864.
Bessenyei, Georg II. 688.
Besser, Johann von II. 542.
Bethmann-Unzelmann, Friederike II. 798.
Beyle-Stendhal, Henry II. 956. [85.
Bhagavadgita-Episode I.
Bharadvadscha I. 72.
Bharat I. 93, vergl. Ramajana.
Bharata I. 85, vergl. Mahabharata.
Bharavi I. 95.
Bhartrihari I. 95, 97, 102.
Bhatta Narajana I. 115.
Bhavabhuti I. 115.
Bhima, Abb. I. 88, vergl. Mahabharata.
Bhischma I. 86, vergl. Mahabharata. [169.
Bibbiena, Kardinal II.
Bibel I. 26, 156 ff., 424 ff.
— 42 zeilige, Faksimile einer Seite derselben II. 106.
Bibelhandschriften, äthiopische, Abb. I. 419.
— angelsächsische, Abb. I. 651, 652, 660.
— griechische, Abb. I. 423, 425, 427, 428, 430.
— hebräische, Abb. I. 161, 171, 174, 177.
— irische, Abb. I. 643.
— samaritanische, Abb. I. 172.
— syrische, Abb. I. 443.
Bibelübersetzung von Martin Luther II, 260.
Bibliothek eines Bürgers des oströmischen Reiches, Abb. I. 431.
Bidassari, Märchen von der Prinzessin I. 559.
Bidpai, Fabeln des I. 136, 534, 841, vergl. Pantschatantra, Kalilah wa Dimnah, Buch der Weisheit u. s. w.
Bierbaum, Otto Julius II. 1004.
Bikelas II. 988.
Bilderdijk II. 861.
Bilderschrift, hethitische, Abb. I. 140.
Bilderschriften, indianische, Abb. I. 11, 14.
Biogenetisches Gesetz in der Entwickelungsgeschichte der Poesie I. 23.
Bion aus Smyrna I. 336.
Birch-Pfeiffer, Charlotte II. 922.
Birken, Sigmund von II. 518.
Birmanen, Birmanische Litteratur I. 562, 563.
Bisson II. 961.
Biterolf I. 801.
Bitzius, Albert II. 919, vgl. Jeremias Gotthelf.
Björck II. 949.
Björnson, Björnstjerne II. 952, Abb. 950. [678.
Blahoslav, Johann II.
Blaustrumpf II. 618.
Bleibtreu, Karl II. 1004.
Blicher, Sten II. 863.
Blumauer, Aloys II. 761.
Blumenorden, pegnesischer II. 517. [931.
Blumenthal, Oskar II.
Bocage, Manoel Maria Barbosa de II. 668 ff.
Boccaccio II. 37 ff., Abb. 38, 39, 41
Boccalini, Trajano II. 387.
Bode, J. J. Chr. II. 788.
Bodel d'Arras, Jean II. 91.
Bodenstedt, Friedrich II. 912, Abb. 912.
Bodmer, Johann Jakob II. 594, Abb. 594.
Boehme, Jakob II. 373, Abb. 373.
Böhmen, die, und die böhmische Litteratur, Abstammung u. s. w. I. 614 ff., 838 ff. Die alte Poesie I. 846. Die Renaissance-Litteratur II. 677, 681. Die neuere Litteratur II. 984.
Bölsche, Wilhelm II. 1006.
Boerhave II. 374.
Bök, Isak II. 672.
Börne, Ludwig II. 900.
Boethius I. 418.
Boethiusdichtung I. 684, Abb. 683.
Bogomil, Priester I. 840.
Bohtori I. 483.
Boie, H. C. II. 727. [435.
Boileau II. 434, Abb. 434,
Boito, Arrigo II. 973.

Bojardo, Matteo Mario II. 151, Abb. 152.
Boleslav Chrobry I. 844.
Bolingbroke, Lord II. 534.
Bolintineanu, Demeter II. 987.
Bolivianischer Sonnentempel in Tiulhuanaco, Abb. I. 583.
Bonald de II. 873.
Boner, Ulrich II. 68.
— — Faksimile einer Seite aus seinem „Edelstein“ II. 119.
Bonifacius I. 642.
— Bruchstücke der Briefe des, Abb. I. 664. [921.
Bon sens, Schule des II.
Born, Bertrand von I. 718.
Bosboom-Toussaint, Gertrud II. 947.
Boscan, Juan II. 190.
Bossuet, Jaques Bénigne II. 424. Abb. 425.
Bostan, Abb. aus einer persischen Handschrift des Saadi'schen I. 521.
Botenlauben, Graf Otto von I. 744.
Botrud I. 625.
Bourbaloue II. 424.
Bourdeille, Pierre de II. 243.
Bourget, Paul II. 1002.
Bracciolini II. 387.
Brachvogel, A. E. II. 922.
Bradstreet, Anne II. 858.
Braga, Theophilo II. 976.
Bragi, der Alte I. 611.
Brahm, Otto II. 1005.
Brahma I. 81.
Brahmanas I. 77. Vergl. Vedas, Vedenlitteratur.
Brahmanen, indische Priester I. 73 ff.
Brahmanismus I. 77, 82 ff.
Brandes, Georg II. 949.
Brant, Sebastian II. 70, Abb. 68, 69.
Brantôme, Seigneur de, s. Bourdeille.
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich von II. 536.
— Herzog Heinrich Julius von II. 269.
Bredahl, Christian II.
Breden, A. v., s. Christen.
Brederoo, G. A. II. 508.
Breitinger, Jakob II. 594, Abb. 595.
Bremer Beiträge II. 599, 648.
Brentano, Clemens II. 821.
Bret Harte II. 947, Abb. 947.
Brevier, burgundisches, Abb. II. 45.
Brighella II. 99.
Brihatkatha I. 124.
Brockes, Berthold Heinrich II. 587.
Brodzinski, Kazimir II. 980.
Brontës s. Currer Bell.
Browne, Robert II. 296.
— Thomas II. 308.
Browning, Rob. II. 912.
Brühl, Graf II. 840.
Bruni, Leonardo II. 128.
Bruno, Giordano II. 114, 170, Abb. 113.
Bruyère, Jean de la II. 426.
Bryant, William Cullen II. 859.
Brynjolf Solinson I. 608.
Bucco I. 341.
Buch der Weisheit siehe Pantschatantra. Abb. aus dem von Lienhart Holm gedruckten „B. d. W.“, der ersten deutschen übersetzung d. Pantschatantra I. 119, 120, 121.
Buchanan, Georg II. 140.
Buchdruckerei, Abb. des Innern einer II. 121.
Buckle II. 896
Buda, Bruder Etzels I. 624.
Buddha I. 78 ff., Abb. 79, 80.
— Inhalt seiner Lehre I. 79.
Buddhaghosa I. 128.
Buddhismus I. 42, 126 ff., 546, 548, 553, 554, 563, 565, 567.
Budé, Wilhelm II. 131.
Büchner, Georg II. 844.
Bühnenwesen s. Theater.
Bürger, Gottfried August II. 744 ff., Abb. 744.
— Hugo s. Lubliner.
Bütner, Wolfgang II. 289.
Buginesen, Litteratur der I. 558.
Bulcsu, Held der ungarischen Sage I. 625.
Bulgaren, die, und die bulgarische Litteratur I. 614. Bulgarisches Volkslied I. 622. Alte bulgarische Litteratur I. 840 ff. Bulgarische Handschrift aus d. Mitte des 14. Jahrhunderts, Abb. I. 839.
Bulthaupt, H. A. II. 928.
Bulwer, Edward George Lytton II. 938.
Bundehesch I. 136.
Bunsen II. 896.
Bunyan, John II. 480, 492, Abb. 493.
Buonarotti, Michelangelo II. 164.
Burbadge, Brüder II. 292.
— Cuthbert II. 338.
— Richard II. 338.
Burchiello s. Domenico di Giovanni.
Bureaux d'esprit II. 614, 618. [58.
Burgos, Martinez de II.
Burgunder, germanischer Stamm I. 682, 683, 684, 687, 766.
Burgundisches Brevier, Abb. II. 45.
— Sagenkreis I. 761, 771.
— Schule II. 49.
Burkard Waldis II. 287, Titelseite zu seinem Esopus 288.
Burns, Robert II. 640 ff., Abb. 641, Faksimile des Titelblattes seiner „Poems“ 642, einer von ihm beschriebenen Glasscheibe 643.
Burton, Robert II. 308.
Butler, Samuel II. 495, Abb. 495.
Bylinen I. 619.
Byron, Lord II. 852, Abb. 853. Büste 854.
Byruny I. 481.
Byzanz und die Byzantinische Litteratur I. 827 ff. Abb. I. 828, 830, 833, 835, 837.

C.

Caballero, Fernan II. 975
Cabestaing, Guillem von I. 708.
Cadalso, José de II. 667.
Cadwalladyr I. 591.
Cadwallon I. 591.
Cäcilius Statius I. 362.
Calderon II. 206, 394 ff., Abb. 395. Abb. des Titelblattes eines Teiles seiner Comedias 399.
— Serafio y II. 893.
Calprenède, La II. 430.
Calpurnius Siculus, T. I. 407. [Abb. 232.
Calvin, Johannes II. 231,
Calvus Licinius I. 368, 370.
Camoens, Luis de II. 220 ff., Abb. 221, 223.
— Vasco Perez de II. 220.
Campanella Tomaso II. 154, 368.
Campbell, Thomas II. 646.
Campe, J. H. II. 726.
Campoamor, Ramon de II. 975.
Cancionero von Baena, Seite aus einer Handschrift des II. 58.
Cancioneros II. 57, Abb. 57, 58.
Candamo II. 406.
Cañizares II. 406.
Canterbury, Anselm von I. 680.
— -Erzählungen von Chaucer II. 83, Abb. 84.
Cantoral, Lomas de II. 192.
Cantu, Cesare II. 890.
Capdueil, Pons de I. 715.
Capion, II. 672.
Capuana, Luigi II. 978.
Cardanus, Hieronymus II. 107.
Cardinal, Peire I. 719.
Carew, Thomas II. 481.
Carlyle, Thomas II. 943, Abb. 944.
Carolus Magnus s. Karl der Große.
Carpio, Bernardo del, Sage von I. 762.
Carrera, Valent II. 974.
Cartesius s. Descartes.
Carvalho e Araujo, Alessandro Herculano de II. 894. [164.
Casa, Giovanni della II.
Casaubonus II. 131.
Cassius Dio I. 398.
— — Bruchstück aus der römischen Geschichte, Abb. I. 398. [974.
Castelnuovo, Enrico II.
Casti, Giambattista II. 662.
Castilho, Antonio Feliciano de II. 894, 976.
Castillejo, Christoval de II. 192. [58.
Castillo, Fernando de II.
Castro, Guillen de II. 205.
— José de II. 893. [60.
Catagena, Alonzo von II.
Cato, I. 369. [509.
Cats, Jakob II. 510, Abb.
Catull s. Catullus Valerius. [370.
Catullus, Valerius I. 368.
Cavalcanti, Guido II. 11.
Cavalotti, Felice II. 974.
Caveau, Verein II. 581.
Caxton, William, errichtet in London die erste Buchdruckerpresse II. 79.
Cecco Angiolieri II. 12.
Celestina II. 197.
Celtes, Conrad II. 182, 188.
Cent nouvelles nouvelles II. 50.
Cervantes II. 207, 211 ff., Abb. II. 211, 213, 215, 217. [665.
Cesarotti, Melchiore II.
Cetina, Gutierre de II.
Chaba I. 625. [192
Chad, St., Evangelienhandschrift aus dem Anfang des 8. Jahrhunderts, Abb. I. 643.
Chäremon I. 318.
Chakani I. 516.
Chaldäer I. 139, 143, vergl. Babylonier.
Challikan Ibn I. 481.
— Abb. einer Seite seines Wörterbuchs I. 480.
Chamisso, Adalbert von II. 837 ff., Abb. 838.
Champfleury II. 958.
Champmeslé, Madame La II. 460.

Chapelain, II. 417, 450.
Chapelle II. 440.
Chapman, George II. 858
Chardry, I 806.
Charisi, al Jehuda I. 506.
— Abb. einer Seite aus einer spanischen oder afrikanischen Handschrift seines Tachkemoni I. 505.
Charlemagne I. 758.
Chartrier, Alain II. 48, Abb. 49. [50.
Chastelain, Georges II.
Chateaubriand II. 871, Abb. 872.
Chateaubrun II. 649.
Chatillon, Walter von I. 700. [958.
Chatrian, Alexandre II.
Chatterton, Thomas II. 689.
Chaucer, Geoffrey, II. 68, 74, 79 ff., Abb. 81, 82.
Chaulieu, Abbé II. 440.
Che-kiun-yao I. 58.
Chelcicky, Peter II. 678.
Chenier, André II. 649, 867.
— Marie Joseph de II. 867, Abb. 866.
Cherbuliez, Victor II. 956, 970.
Chettle, Henry, II. 826.
La Chèvres I. 785.
Chiabrera, Gabriello II. 882, Abb. 883.
Chiari II. 662.
Chibcha, s. Tschibtscha
Chijam, Omar I. 517.
Chimizapagua I. 582.
Chi-nai-ngan I. 61.
Chinesen, die, und die chinesische Litteratur I. 26. Charakter und Geistesleben I. 31 ff. Religion u. Philosophie 35 ff. Der Schi-king 44 ff. Die Lyrik 46 ff. Drama und Theater der Chinesen 50 ff. Die Erzählungs-Litteratur 58 ff. Abb. I. 32, 34, 36, 38, 39, 41, 43, 45, 50, 54, 60, 62, 68.
Chinesischer Gelehrter Abb. I. 34.
— Schrift, Abb. I. 36, 45.
Chiromantia, Seite aus Johannes Hartliebs, Abb. II. 104.
Chlodwig, I. 659.
Chodai Nameh I. 136.
Chörilos I. 264.
— aus Samos I. 260.
Chomjäkow II. 990, 991.
Chor des griechischen Dramas I. 261 ff. Der Chor bei Äschylos I. 281. Bei Sophokles I. 286 ff., 290. Bei Euripides I. 302. In der Komödie 305, 314 ff. Abb. I. 275, 285.
Chorda Avesta I. 133.
Charene, Moses von I. 446.
Chorgesang, dorischer I. 241, 245.
Chosru und Schirin, berühmtes Liebespaar d. oriental. Sage und Dichtung I. 519, 542.
Christen, Ada, Pseudon. für Ada v. Breden II. 929.
Christian von Hamle I. 744, Abb. 743.
Christine, Königin von Schweden II. 890, Abb. 890.
Christopulos, II. 988.
Christus, der leidende, Drama I. 435.
Chronicon Gallicum, Abb. aus dem, II. 47.
Chrysoloras, Manuel II. 127.
Chrysostomus, Johannes I. 431.
Chrysothemis I. 208, 209.
Chubb II. 553.
Chuenaten, Pharao I. 28,
Chufu I. 195. [188.
Chuschal-Chan I. 541.
Cibbers, Colley II. 566.
Cicero, M. Tullius I. 365 ff., Abb. 365.
Cid I. 477. [763.
— Epos vom I. 762, Abb.
— v. Corneille, Faksimile des Titelblattes II. 454.
Cino von Pistoja II. 12.
Cinzio Giraldi II. 175.
Clairvaux, Bernh. von s. Bernhard von C.
Claudianus, Claudius I. 419, 420, Abb. aus einer Handschrift seines Gedichtes De consulatu Stiliconis I. 419.
Claudius, Matthias II. 725, 728, Abb. 728.
Clauren II. 838.
Claus Narr v. W. Bütner II. 289.
Clelia von Madeleine de Scudéry II. 430, Faksimile der Carte du Pays du Tendre II. 431.
Clemens von Alexandrien I. 429, 435. [II. 98.
Clercs de la Bazoche
Climacus, Johannes, Facsimile einer Seite aus „Die Paradiesesleiter" I. 833.
Clodius Äsopus I. 366.
Clopinel, Jean, I. 824.
Cluny, Kloster in Frankreich I. 677.
Coleridge, Samuel Taylor II. 849
Colla I. 582.
Collektiv-Mysteries II. 95.
Collier, Jeremy II. 499.
Collin, Joseph von II. 841
Collins, Anthony II. 558.
— Wilkie II. 941.
Colombine II. 99.
Colonna, Ägidius de II. 86.
Columbanus I. 642.
Columbus II. 108.
Comenius Amos II. 872, 682, Abb. 872.
Comines, Philippe de, II. 46, 48.
Commedia dell'arte II. 99, 298, 387, 388, 465, 548, 662, 664.
— — Abb. einer Darstellung II. 389.
— erudita II. 149.
— — in Frankreich II. 245, 465.
Compagni, Dino II. 42.
Computus I. 819.
Comte, Auguste II. 896.
Conceptisten II. 394.
Condillac, Abbé II. 619.
Confrères de la Passion II. 98.
Confucius, Confucianismus, I. 26, 35 ff., 37 Abb. 38. [499.
Congreve, William II.
Conrad, M. G. II. 1008.
Conscience, Hendrik II. 948, Abb. 948.
Constant, Benjamin II. 871.
Cooper, James Fenimore II. 858, Abb. 859.
Coppée, François II. 963, Faksimile 963.
Cordus Euricius II. 140.
Corneille, Pierre II. 441 ff., 450 ff., Abb. 451, Geburtshaus 452, Sterbehaus 455, Titelblatt des Cid 454.
—, Thomas, II. 465.
Cornwall, Barry, II. 856.
Cosbuc II. 987.
Cosmo von Medici II. 126, 129, Abb. 129.
Cossa, Pietro II. 973.
Costa, Isaak da II. 861.
Costenoble II. 842.
Coster, Samuel II. 508.
Cotin II. 417. [873.
Courier, Paul Louis II.
Cousin, Victor II. 871.
Cowley, Abraham II. 481.
Cowper, William II. 637.
Crabbe, George II. 646.
Cramer, J. A. II. 599.
Crashaw, Richard II. 481.
Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de (der Jüngere) II. 581.
— Prosper Jolyot de II. 578.
Cremer, J. J. II. 948.
Crepidata tragoedia I. 344.
Creutz, Gustav Philipp II. 674
Cronegk II. 602.
Crotus Rubianus II. 135.
Cruz, Juan de la II. 193.
— Ramon de la II. 666.
Csiky, Gregor II. 990.
Csokonai, Michael II. 988.
Cueva, Juan de la II. 200.
Cumberland, Richard II. 635. [646.
Cunningham, Allan, II.
Currer-Bell, Charlotte II. 941.
Cynewulf I. 653.
Cyprianus I. 433.
Cyrill, Apostel I. 838.
Cyrillonas I. 444.
Czuczor, Johann II. 989

D.

Dach, Simon II. 523, Abb. 524.
Dacicky, Nikolaus II. 678.
Dämonen-Masken, singhalesische, Abb. I. 556.
Daeng Kalabu, Heldenlied vom I. 558.
Dänen, die und die dänische Litteratur. In der altgermanisch. Zeit I. 607 ff. Vom Mittelalter bis zum 18. Jahrh. II. 668 ff. Im 19. Jahrh. II. 949 ff.
Dahlstjerna, Gunno II. 671.
Dahn, Felix II. 927, 934, Abb. 934.
Dainos I. 623.
Dajaken, die und ihre Poesie I. 556.
— Vortänzer der, Abb. I. 7.
Dakiki I. 510.
Dalang I. 561.
Dalin, Olof von II. 674.
Damajanti I. 91, vergl. Mahabharata. [15.
Damekil, Gesänge der I.
Damiani, Petrus I. 679 ff.
Damodara Mischra I. 116.
Dandin I. 122.
Daniel I. 178.
— das angebliche Grab des, Abb. I. 178.
Danilewsky, G. P. II. 991.
Danischwer I. 136.
Dansas I. 712.
Dante II. 12 ff., Abb. 13, 16, 19, 21, 23, 24, 25, 27.
— Ariosto, Petrarca und Tasso, Abb. nach Rafael II. 143.
— da Majano I. 723.
Daredschiani I. 446.
Dares I. 420.
Darius Hystaspes, Keilinschriften des I. 135.
Darwin, Charles II. 896.
Daß, Peder II. 671.
Daudet, Alphonse II. 970, Abb. 971, Faksimile 971.
Dautzenberg, J. M. II. 948.

David, König I. 163.
— von Augsburg II. 8.
Davies, John II. 305.
Davison, Bogumil II. 925.
Davydd ab Gwilym I. 595.
Deborah, Lied der I. 160, 161. [II. 965.
Décadents, Schule der
Decamerone II. 37 ff., Abb. 39, 41. [II. 166.
Decio da Orti, Antonio
Decken, Agatha II. 861.
Dede I. 195.
Defoe, Daniel II. 569 ff., Abb. 570, Abb. seiner Handschrift 571, Abb. des Titelkupfers zu seinem Robinson Crusoe 572.
Dehmel, Richard II. 1001.
Deisten II. 582 ff.
Dekker, Thomas II. 358.
Delavigne, Casimir II. 884.
Delille, Abbé II. 653.
Delos, Apollokultus auf I. 209.
Delphi, Apollokultus in I. 209.
Delpit, Albert II. 970.
Demeterkultus I. 209.
Demokrit von Abdera I. 254.
Demosthenes I. 258.
Demotische Schrift I. 196.
Denham, John II. 481.
Denina, Carlo II. 665.
Denis, Michael II. 708.
— Pyramus I. 787.
De regimine principum von Ägid. de Colonna II. 86, Abb. 82, 85.
Derschawin II. 696, Abb. 686.
Descartes, René II. 373, Abb. 372. [II. 490.
Deshoulières, Antoinette
Des Knaben Wunderhorn von Achim von Arnim und Brentano II. 821.
Desportes, Philippe II. 249.
Destouche, Philippe Néricault II. 584, Abb. einer Scene aus seinem „le Glorieux“ 582.
Deus, João de II. 976.
Deuteragonist I. 265.
Deutero-Jesaja I. 172.
Deutschland und die deutsche Litteratur.
— — Arische Herkunft und das Urariertum I. 65 ff.
— — Das germanische Altertum und die älteste germanische Dichtung I. 596 ff.
— — Die Germanen in der Völkerwanderungszeit und Zeit der Bekehrung zum Christentum I. 631 ff.
— — Vorrenaissance und Schulpoesie I. 677 ff., 684 ff.
Deutschland u. die deutsche Litteratur im Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff. 697 ff. Der deutsche Minnesang I. 724 ff. Das nationale Epos des Mittelalters I. 758 ff., 764 ff. Das höfisch-ritterliche Epos und die Spielmannsdichtung I. 769 ff., 789 ff. Die poetische Erzählung, die Legende, der Schwank, die Tiererzählung I. 802 ff., 809 ff. Die didaktische Halbpoesie des Mittelalters I. 815 ff.
— — im 14. und 15. Jahrhundert II. 1 ff. Die bürgerlich-gelehrte Poesie, Anfänge des Meistergesangs II. 62 ff. Schwanklitteratur II. 73 ff. Anfänge des Dramas II. 87 ff., 95, 99 ff.
— — im Zeitalter der Reformation II. 101 ff. Der deutsche Humanismus 125 ff., 132 ff., 138 ff. Die reformatorische Bewegung II. 251 ff. Die Streit- und Kampfslitteratur II. 269 ff. Das Drama und die Unterhaltungslitteratur von Hans Sachs bis Ayrer II. 280 ff.
— — im 17. Jahrhundert II. 361 ff., 373, 376. Die Renaissancepoesie II. 511 ff. Die Sprachgesellschaften II. 515 ff. Die Lyrik II. 519 ff., 542. Drama und Theater II. 528 ff., 536 ff., 542 ff. Roman und Satire II. 531 ff., 535, 539, 542.
— — im 18. Jahrhundert II. 549 ff. Die Poesie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter französischem Einfluß II. 584 ff. Zeit der bürgerlichen Aufklärung II. 603 ff. Die Humanitätspoesie in Deutschland II. 680—806. Klopstock, Lessing, Wieland II. 696 ff. Sturm und Drang, Herder, Goethe's und Schillers Anfänge II. 721 ff. Der Klassicismus, Goethe und Schiller in der Zeit ihrer Vollendung II. 767 ff.
— — im 19. Jahrhundert, die Romantik in Deutschland II. 807 ff. Anfänge der romantischen Dichtung II. 816. Die Poesie des klassisch-romantischen Eklekticismus II. 829. Einfluß der neuen deutschen Poesie auf die des Auslandes II. 844, 849, 850, 859, 861—863, 865 ff., 885, 888, 892. Der Realismus des 19. Jahrhunderts II. 895 ff. Die jüngste litterarische Bewegung II. 1008.
Devrient, Eduard II. 925,
— Emil II. 925, Abb. 926.
— Ludwig II. 840.
Dewletschah I. 586.
Dhammapadam I. 127.
Dhurtasamagama I. 116.
Diamante, Juan II. 404.
Dias, Antonio Gonçalves II. 894.
Dickens, Charles II. 989, Abb. 989.
Dictionnaire de l'Académie, Abb. des Frontispice der Widmung an den König II. 418.
Dictus I. 420.
Didaxis, didaktische Dichtung s. Lehrdichtung.
Diderot, Denis II. 607, Abb. 608, Abb. eines Briefes von 610.
Dido und Äneas, Abb. I. 375.
— und ihre Gäste, Abb. I. 376.
Dietmar von Aist I. 728.
Dietrichs Flucht I. 772.
— von Bern I. 612, 618, 621, 634, 640, 754, 771, 772.
Digenis, Basilius s. Basilius.
Dimnah und Kalilah s. Kalilah und Dimnah.
Dingelstedt, Franz II. 909.
Dinis, König von Portugal II. 219.
Dio, Cassius I. 393, Abb. aus einer Handschrift seiner römischen Geschichte 393.
Dionysoskultus I. 209.
Dionysosmythen I. 261.
Dionysostheater auf der Akropolis, Abb. I. 262.
Dioscorides I. 387.
Diphilos I. 321.
Diphilus I. 368.
Disraeli, Benjamin II. 998.
Djordjic, Ignaz II. 682.
Dlugosz, Johann II. 690.
Doczi, Ludwig von II. 989.
Döring, Theodor II. 925.
Dolce, Lodovico II. 166, 170.
Dolet, Estienne II. 131.
Domenico di Giovanni II. 42.
Donne, John II. 481.
Don Quijote von Cervantes II. 61, 211 ff., Abb. 213, 215, 217.
Doon de Mayence I. 781.
Dorat II. 649, 653.
— Jean II. 248.
Doreid I. 465.
Dorischer Chorgesang, Dorische Lyrik I. 232, 241.
Dossennus I. 341. [245.
Dostojewskij II. 993, 994, Abb. 995.
Douwes-Dekker, Eduard II. 947.
Dovizi, Bernardo s. Bibbiena.
Drachmann, Holger II. 951.
Dracontius I. 442.
Drama, Entwickelung des Dramas. Keimspuren des Dramas bei den Naturvölkern I. 12. In der hebräischen Poesie I. 165. Bei den alten Ägyptern I. 184. Bei den alten Germanen II. 601.
— der alten Griechen I. 251 ff. Anfänge des Dramas I. 261 ff. Äschylos I. 271. Sophokles I. 281 ff. Euripides I. 294. Die Komödie. Aristophanes I. 302 ff. Die Ausgänge des attischen Dramas I. 317 ff. Das Drama in der alexandrinischen Periode I. 325 ff., 330.
— der alten Römer I. 341, 344, 346 ff., 363, 369, 403 ff., 407.
— altchristliches I. 435.
— des Orients. Das chinesische Drama I. 50 ff. Das indische Drama I. 108 ff., 124. Die persischen Mysterienspiele I. 537 ff. Türkisches Drama I. 546. Die singhalesischen Pantomimen I. 555. Das javanische Drama I. 561. Drama der Birmanen I. 563. Der Siamesen I. 563. Das annamitische Drama I. 565. Das japanische Drama I. 570.
— der Peruaner I. 584.
— des Mittelalters. Neulateinisches Drama der Hroswitha I. 668. Anfänge des neueren Dramas in Europa, Mysterien, Mirakelspiele, Moralitäten und Fastnachtspossen II. 87 ff.
— der Renaissance. Das neulateinische Drama der Humanisten II. 138. Das italienische Drama II. 149, 156, 165 ff., 174, 180, 182, 184 ff. Das spanische Drama II. 198 ff., 207, 218. Das

portugiesische Drama II. 221. Das französische Drama II. 234. Anfänge des regelrechten Dramas II. 245, 248 ff. Das deutsche Drama in der Zeit der Reformation II. 280 ff., 292 ff. Das englische Drama II. 304, 312—360.
Drama im 17. Jahrhund. II. 381. Das italienische Drama II. 387. Das spanische Drama im Zeitalter Calderons II. 394 ff. Das französische Drama II. 415, 417. Das klassische Drama der Franzosen II. 441—476. Das englische Drama II. 490. 495 ff. Das niederländische Drama II. 505, 508 ff. Das deutsche Drama II. 517, 518, 529 ff., 536, 542 ff.
— im 18. Jahrhundert. Das moralische Drama in England II. 565 ff., 568, 663 ff. Das französische Drama II. 578, 582, 584, 649 ff., 654. Das deutsche Drama II. 588, 589 ff., 599, 602, 692 ff., 705 ff., 721, 727, 731, 747 ff., 778 ff., 1005 ff. Das italienische Drama II. 659 ff., 662 ff., 665. Das spanische Drama II. 666. Das portugiesische Drama II. 667. Das nordgermanische Drama II. 671, 672, 674, 675. Slawische Dramatik II. 678—680, 684, 685. Ungarisches Drama II. 687, 688.
— im 19. Jahrhundert. Das deutsche Drama II. 815, 816, 818 ff., 822 ff., 834, 840 ff., 921 ff., 927, 930 ff., 934. Das englische Drama II. 854, 858, 945. Das niederländische und nordgermanische Drama II. 862 bis 864, 948, 949, 952 ff. Das französische Drama II. 865 ff., 882, 884, 958 ff. Das italienische Drama II. 887, 889, 890, 973, 974. Das spanische Drama II. 892, 893, 976. Das portugiesische Drama II. 894. Das slawische Drama II. 980, 982, 985, 991—998. Das neugriechische Drama II. 988. Das ungarische Drama II. 988 ff.
Dramaturgie von Lessing II. 708 ff., Abb. des Titelblattes der ersten Ausgabe 711.
Dranmor s. Schmid.
Drapa, Drapur I. 611.
Drawida-Völker, Litteratur der I. 558 ff.
Drayton, Michael II. 305. 308.
Dreyer, Max II. 1006.
Droste-Hülshoff, Anette von II. 906, Abb. 906.
Droz, Gustave II. 970.
Druiden I. 589. [497.
Dryden, John II. 496, Abb.
Dschagabîscha I. 116.
Dschahmâl I. 551.
Dschaina-Manuskript, Abb. eines westindischen I. 125.
Dschainas I. 126.
Dschaisi, Malik Mohammed I. 550.
Dschajadeva I. 97, 98.
Dschajannatha I. 102.
Dschamadagni I. 72.
Dschami I. 534.
Dschan I. 552.
Dschataka-Texte I. 127.
Dschelili I. 542.
Dschem I. 546.
Dschikangher I. 546.
Dschowaini I. 519.
Dschubi, Ibn I. 500.
Duauf, Unterweisungen des I. 185.
Ducis II. 649. [618.
Dudeffant, Marquise II.
Düring-Crelinger-Stich, Auguste II. 841.
Dumas, Alexandre II. 884.
— Alexandre, Sohn II. 960, Abb. 961, Faksimile 960.
Dumen I. 620.
Dunbar, William II. 303.
Dunkelmänner, Briefe der II. 136.
Duplessis-Mornay II. 244.
Duronceray, Marie Justine Benedicte II. 652, Abb. 652.
Dynastie Thang, Entwickelung der chinesischen Dichtkunst unter der I. 47.

E.

Eabani I. 149.
Eadrine (Andvin) I. 633.
Ealhilde I. 633.
Eberlin, Johann von Günzburg II. 270.
Ebers, Georg II. 931.
Ebert, J. A. II. 599.
— Egon II. 838.
Ebner-Eschenbach, Marie von II. 934.
Ebräer s. Hebräer.
Echegaray, José II. 976, Abb. 975.
Echtermayer II. 904.
Eckenlied I. 772.
Eckhart, Meister II. 8.
Eckhof II. 709, Abb. 709.
Eckstein, Ernst II. 934.
Edda, die ältere I. 608.
Edda, die jüngere I. 611 ff.
Edda-Handschrift, Abb. I. 610.
Edelstein, von Boner, Faksimile einer Seite aus demselben II. 119.
Effen, Justus van II. 861.
Egesta, Theater zu, Abb. I. 263. [611.
Egil Skallagrimsson I.
Eglentier de II. 502.
Eichendorff, Joseph von II. 886, Abb. 887.
Eilhard von Oberge I. 794. II. 71.
Einar Skularson I. 612.
Einsiedel von II. 788.
Ekkehard, Chronist I. 624.
Ekkehard von St. Gallen I. 687.
Ekthlema I. 270.
Elamiten I. 138.
Elbschwanenorden II. 517.
Eleaten I. 229.
Eleonore von Poitou, Musenhof der II. 77.
Elias I. 167.
Eliot, George, vgl. Evans.
Elisabeth, Gräfin von Nassau-Saarbrück II. 71.
Elisäus I. 446.
Ellak I. 625.
Elmenhorst II. 545.
Emile von J. J. Rousseau II. 616, Abb. d. Titelblattes 615.
Eminescu, M. II. 987.
Empedokles I. 229.
Empu-Kanva I. 559.
Empu Tempular I. 559.
Eneide Heinrichs v. Veldeke, Miniatur zur, Abb. I. 791.
Enfans Sans Soucy II. 98. [714.
Engels, Joh. Jakob II.
England und die englische Litteratur. Die alte keltische Poesie auf britannischem Boden. I. 590 ff., 777 ff. Vergl. ferner: Das alte Germanien. I. 596 ff.
— Die angelsächsische Zeit I. 633, 635 ff., 641, 642. Die christliche Poesie der Angelsachsen I. 650 ff. Die normannische Zeit I. 802, 820, II. 77.
— Verschmelzung d. angelsächsischen u. anglomannischen Sprache zur englischen und Beginn der neuenglischen Litteratur. Das Zeitalter Chaucers II. 77 ff. Das englische Drama im Mittelalter II. 86 ff., 94, 95, 96.
England und die englische Litteratur. Das Zeitalter der Renaissance II. 101 ff., 110. Der englische Humanismus II. 125 ff., 136, 140. Die englische Renaissancepoesie II. 297 ff. Die Dichtung d. Übergangszeit II. 303. Die italienische Schule II. 305 ff. Das Drama Shakespeare's u. seiner Zeitgenossen II. 312—360.
— im 17. Jahrhundert II. 360 ff., 364, 365, 368, 375, 477 ff. Die englische Litteratur unter der Herrschaft des Puritanismus II. 480 ff. Die Restauration in England II. 494 ff.
— in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts II. 549 ff. Die englische Poesie unter der Herrschaft des französischen Geschmacks. II. 562 ff.
— in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts II. 603 ff., 618 ff. Die Poesie dieser Zeit II. 620 ff.
— im 19. Jahrhundert II. 845 ff., 937 ff., 1008.
Englische Schauspieler in Deutschland II. 293.
Enna I. 194.
Ennâhigha I. 465.
Ennius, Q. I. 344.
Entrée de Spagne I. 789.
Enweri I. 516. [140.
Eobanus Hessus II. 135,
Eöen I. 225.
Eötvös, Joseph II. 989.
Eormanrik, Ermenrich I. 633.
Ephesische Geschichten des Xenophon I. 399.
Ephraim I. 442.
Epicharmos I. 301.
Epikur I. 257, 327, Abb. 257. [246.
Epinikien, pindarische I.
Epistolae obscurorum virorum II. 136.
Epos, Das. Epische Dichtung.
— der Chinesen I. 59.
— der alten Inder I. 84 ff., 124.
— altiranisches I. 134, 136.
— der Babylonier I. 148 ff.
— der Hellenen. Homer und Hesiod I. 207 ff. Weiterentwickelung I. 260. Das Epos der Alexandriner I. 329, 330. Der spätgriechischen Zeit I. 394, 435.
— der Römer I. 344, 346, 367, 371, 382, 406, 420, 442. Neulateinische Epen I. 663, 680, 687, 690. II. 138.

Epos d. altchristlichen Zeit I. 435, 442, 444, 446.
— der Neuperser I. 509 ff., 518 ff., 534, 536.
— der Afghanen I. 541. der Kurden I. 542, der Türken I. 542 ff., der Hindostanen I. 550 ff. der Malayen I. 558, der Javaner I. 559.
— germanische, der Völkerwanderungszeit I. 638 ff. Die christliche Epik der Angelsachsen I. 658.
— der deutschen Litteratur I. 663 ff., 668, 672, 687, 690. Das nationale Epos des Mittelalters I. 764 ff. Die ritterlich-höfische Epik I. 773 ff., 789 ff., 806 ff., 808, 809, 810. II. 64. Histor. Lieder des 14. und 15. Jahrhunderts II. 67. Schwänke des 16. Jahrhunderts II. 284, 287. Die epische Dichtung des 18. Jahrhunderts II. 596, 599, 696 ff., 700, 714, 728, 743, 744, 761, 790, 791, 796. Des 19. Jahrhunderts II. 815, 836, 837, 838, 841, 914, 917, 921, 927, 928, 929, 960, 1008.
— in der englischen Litteratur I. 802, 809. Das Zeitalter Chaucers II. 77 ff., 79 ff. Die Renaissance-Epik II. 309, 340. Im 17. Jahrhundert II. 481 ff., 495. Im 18. Jahrhundert II. 563, 637 ff. Im 19. Jahrhundert II. 849, 850, 852 ff.
— in der niederländischen Litteratur II. 501.
— in den nordgermanischen Litteraturen II. 862, 864, 949.
— in der französischen Litteratur I. 684. Das nationale Epos des Mittelalters I. 755 ff. Die ritterlich-höfische Epik I. 778 ff., 783 ff., 803 ff., 806, 807. Die klassicistische Epik II. 417, 436. Epik des 18. Jahrhunderts II. 581, 582. Epik d. 19. Jahrhunderts II. 835 ff., 963.
— in der italienischen Litteratur. Die ritterlich-höfische Epik I. 789. Dante und seine Zeit II. 12 ff., 32, 38. Das Renaissance-Epos II. 150 ff., 156 ff., 176 ff. Die Epik des 17. und 18. Jahrhunderts II. 383 ff., 387.
— in der spanischen Litteratur. Das spanische National-Epos I. 761. Die ritterlich-höfische Epik I. 789 ff. Das Renaissance-Epos II. 194, 201.
Epos in der portugiesischen Litteratur II. 219, 221, 894.
— der Byzantiner I. 834, 836.
— der Slawen. Das russische Heldenlied I. 619. Die Heldenlieder der Kleinrussen I. 620. Der Serben I. 621. Der Bulgaren I. 622. Das Kiewer Epos I. 844. Die alte Epik der Böhmen I. 846, 847. Slawische Renaissance der Epik II. 679, 682, 683. Das romantische Epos des 19. Jahrhunderts II. 980, 983, 986
— der Ungarn I. 624, 686, 687, 989
— der Finnen I. 625 ff. der Esthen I. 630.
Erasmus, Alberus II. 287
— von Rotterdam II. 132, 136, Abb. 133.
Eratosthenes I. 328.
Ercilla y Cuñiga, Alonso de II. 194.
Erckmann, Emile II. 958
Erdeni bakſi I. 549.
Erigena, Johannes Scotus I. 663.
Erinna I. 241.
Eristow, Fürst I. 448.
Ermenrich, Gotenkönig I. 633.
Ernst, Otto II. 1004.
Erzpoet, der I. 700.
Eschmunazar, Phönizische Inschrift auf dem Sarkophag des, Abb. I. 180.
— Sarkophag des I. 179.
Escosura, Patricio de la II. 893.
Esopus von Burkart Waldis, Abb. der Titelseite II. 288.
Espinel, Vicente II. 209.
Espronceda, José de II. 893.
Esra I. 178.
— ben Mose I. 502.
Essarts, Herberay des, II. 236.
Essinabr I. 465
Eßlair, Ferdinand II. 841.
Esthen I. 623, 630.
Esther, Buch I. 179.
— von Racine II. 464, Abb. einer Scene aus 463.
Estienne, Heinrich II. 131, Faksimile seiner Unterschrift 131.
— Robert II. 131.
Estilo culto, Gongora's II. 392, 394, 406, 513.
Estuñiga, Lope de II. 58.
Esus I. 589, Abb. 589.
Étaples, Lefèvre d' II. 231.
Etienne s. Estienne.
Eugamnon von Kyrene I. 224.
Euklides I. 828.
Eulalialied I. 674, Abb. I. 675.
Eulenspiegel II. 75, Abb. 74—76.
Euphuismus II. 309.
Eupolis I. 306.
Euricius Cordus II. 140.
Euripides I. 262, 294 ff., Abb. 295.
— -Handschrift, Münchener, Abb. I. 301.
Eusebius von Cäsarea I. 444, Abb. einer Handschrift 445.
— Kirchenvater I. 158.
Eustathios Makrembolites I. 832.
Eva, Lessings Frau, Abb. II. 707.
Evangelien, Entstehungsgeschichte der I. 425 ff.
— -Handschriften, Abb. I. 423, 427, 643, 651, 652, 660.
— -Harmonie, Seite einer Abbildung aus einer Handschrift von Otfrieds I. 671, 673.
Evans, Mary Anne (George Eliot) II. 940.
Ewald, Johannes II. 675.
Exeter, Joseph I. 700.
Exostra I. 270.
Eybe, Albrecht von II. 71.
Eystein, Mönch I. 613.
Eyvind Finsson I. 611.

F.

Fabel, die, Entwickelung der Fabeldichtung.
— bei den Naturvölkern I. 8, 13, 15.
— bei den Indern I. 118 ff., 127.
— bei den Babyloniern I. 153.
— bei den Arabern I. 497.
— bei den Persern I. 534.
— in den geringeren Litteraturen des Orients I. 446, 546, 557, 561.
— im alten Griechenland I. 210, 224, 230.
— im alten Rom I. 406.
— im Mittelalter I. 729, 812 ff., 817, 819, 837, 841, 847.
— Weiterentwickelung der, seit Ausgang des Mittelalters II. 39, 68, 71, 75, 279. 283 ff., 287 ff., 436 ff., 440, 501, 599, 600, 667, 981.
Fablel, Fabliau vergl. auch Schwankdichtung I. 806 ff. II. 501.
Fahrende Schüler, fahrende Kleriker, Vaganten, Goliarden I. 699 ff., 779, 812, 820. II. 64, 79.
Falke, Gustav II. 1004.
Falsen, de II. 674.
Faludy, Franz II. 688.
Farabi, Al I. 479.
Farazdak I. 485.
Fare, la II. 440.
Farel II. 231.
Farh Bachsch I. 552.
Farina, Salvatore II. 974.
Fasli I. 544.
Fastnachtsschwank und Fastnachtsspiel, der spätmittelalterliche II. 97, 99, 286, 287, 758.
Faust im deutschen Volksbuch II. 289.
— von Byzanz I. 446.
— von Goethe II. 758, 791, 798 ff., Abb. des Titelblattes der 1. Separatausgabe 794.
Favart, Charles Simon II. 652.
— Madame s. Duronceray.
Fawcett II. 947.
Fazio degli Uberti II. 42.
Feijoo Benito Geronimo II. 665.
Feisi I. 536.
Feith, Rhijnvis II. 861.
Fénelon II. 425, Abb. 426.
Ferid-ed-din Attar I. 527.
Ferrari, Paolo II. 974.
Ferreira, Antonio II. 221.
Fescenninische Spiele I. 341.
Fettahi I. 534.
Feuerbach, Georg II. 132.
Feuillet, Octave II. 956.
Féval II. 958.
Feydeau II. 958.
Fichte, Johann Gottlieb II. 810, Abb. 810.
Ficino, Marsilio II. 129.
Fidschi-Insulaner, Poesie der I. 11.
Fielding, Henry II. 625, Abb. 625.
Fierabras II. 291.
Figueira, Guillem I. 720.
Figueroa, Francisco de II. 192.
— Christoval Suarez de II. 195.
Filangieri Gaetano II. 665.
Filelfo Francesco II. 128.
Filicaja, Vincenzo da II. 390.
Finkenritter, das Buch vom II. 289.
Finnen I. 587, 623, 625 ff.
Finnische Volkspoesie I. 627 ff.
Finnsburg, Schlacht bei I. 638.
Finsson Eyvind I. 611.
Fiorillo II. 888.
Firâs, Abu Hamdany s. Hamdany.

Firdusi I. 186, 509 ff., Abb. Rostem u. Sohrab, persische Miniatur aus dem Götting. Schah-nameh-Manuskript I. 511.
— türkischer Dichter I. 544
Fischart, Johann II. 275 ff., Abb. 275, Abb. eines Stammbuchblattes 276, Titelblatt zu seiner übersetzung d. Gargantua u. Pantagruel 277.
Fischer, J. G., II. 928.
Fitger, Arthur II. 932.
Flaischlen, Cäsar II. 1006.
Flaska s. Smil von Pardubic. [Abb. 967.
Flaubert, Gustav II. 966,
Flavius Merobaudes II
Fléchier II. 424. [442.
Fleck II. 798, Abb. 799.
Fleming, Paul II. 522, Abb. 523.
Fletcher, John II. 359, Abb. 358.
Florian II. 653.
Florus I. 590.
Flos und Blanceflos I. 776, 782, 792, 801, 802, 836.
Fo I. 42.
Fodhlan, Ibn I. 481.
Förster, August, Schauspieler II. 926. [974.
Fogazzaro, Antonio II.
Folengo, Teofilo II. 161
Folquet von Marseille I. 711. [Abb. 100.
Folz, Hans II. 67, 100,
Fontana II. 973.
Fontane, Theodor II. 916, Abb. 918.
Fontenelle II. 535.
Ford, John II. 360.
Forster, Georg II. 724.
Fortiguerri, Niccolo II. 162. [Abb. 887.
Foscolo, Ugo II. 888,
Fouqué, Baron de la Motte II. 829.
Fourier, Charles II. 897.
Fränkisches Taufgelübde, Abb. des Urtextes I. 663.
Fragoso, Matos II. 404.
France, Anatole II. 964.
Frank, Sebastian II. 112, 257.
Franken I. 632, 640 ff. Die Litteratur im fränkischen Reich unter Merowingern und Karolingern 659 ff. [858.
Franklin, Benjamin II.
Frankreich und die französische Litteratur. Arische Herkunft der Franzosen und das Urariertum I. 65 ff. Die Kelten und das alte Gallien I. 588 ff. Die Zeit der Völkerwanderung und das Reich der Franken I. 632, 640 ff., 659 ff., 674.
Frankreich und die französische Litteratur im 10. und 11. Jahrhundert I. 677, 679, 680, 684.
— im Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff. Die südfranzösische Poesie s. provençalische Poesie. Die nordfranzösische Ritterlyrik I. 723. Die mittelalterliche Epik I. 753 ff. Das nationale Epos I. 755 ff. Die ritterlich-höfische Epik I. 773 ff., 783 ff., 792, 794. Kleinere poetische Erzählungen I. 803 ff., 806 ff., 813 ff. Didaktische Poesien I. 815 f., 820. Der Allegorische Roman I. 823 ff.
— im 14. und 15. Jahrhundert II. 1 ff. Die bürgerlich-gelehrte Poesie II. 43, 44 ff., 81. Die Anfänge des Dramas II. 87 ff., 90, 95, 98.
— im Zeitalter der Renaissance II. 101 ff. Der französische Humanismus II. 125 ff., 131 ff. Die nationale Litteratur II. 227 ff. Das Zeitalter Franz I. Rabelais II. 231 ff. Die Anfänge des Klassicismus II. 243 ff.
— im 17. Jahrhundert II. 361 ff. Die klassische Litteratur. Die ältere Entwickelung II. 407 ff. Die Prosalitteratur im Zeitalter des vollendeten Klassicismus II. 418 ff. Die klassische Poesie II. 427 ff. Das klassische Drama II. 411 ff.
— im 18. Jahrhundert II. 549 ff. Die Aufklärungsschriftsteller II. 554 ff., 6?3 ff., 607 ff. Die Dichtung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts II. 577 ff. In der zweiten Hälfte II. 617 ff.
— im 19. Jahrhundert. Das Zeitalter des Nachklassicismus und der Romantik II. 861 ff. Der Realismus II. 954 ff., 1002.
Franz I., König von Frankreich II. 131, 228, 234. Faksimile einer Seite einer Handschrift seiner Gedichte 230 ff.
Franziskaner I. 695.
Franziscus von Assisi I. 695, 704.
Franzos, Karl Emil II. 985.
Frauenlob I. 752, II. 67, Abb. I. 750. Vgl Heinrich von Meißen. [I. 661.
Fredegarius Scholasticus
Freidank I. 819.
Freiligrath, Ferdinand II. 906, Abb. 907.
Freisinger Denkmäler I. 846, II. 986.
Frenzel, Karl II. 980, 983.
Frese, Jakob II. 672.
Frey, Jakob II. 288.
Freytag, Gustav II. 918, Abb. 919.
Frezzi, Federigo, Bischof v. Foligno II. 42.
Frieb-Blumauer, Minona II. 925.
Friedrich II., Deutscher Kaiser I. 501, 723.
— — sizilianische Poetenschule am Hofe II. 9.
Friesen, germanischer Stamm II. 640, 661.
Frischlin, Nicodemus II. 139, Abb. 139.
Frithjof I. 613.
Frösche, die, von Aristophanes I. 313, Abb. 314.
Froissart, Jean II. 46, Abb. 48. [I. 405.
Frontinus Sextus Julius
Fronto, Cornelius M. I. 416. [schaft II. 515.
Fruchtbringende Gesell-
Frumentius und Ädesius, Begründer des Christentums in Abessynien I. 450.
Fünfbuch siehe Pantschatantra.

G.

Gabirol, Salomo I. 503.
Gaboriau II. 958.
Gälfrid von Monmouth, Bischof I. 595, 777, 779.
Gälische Sprache, Litteratur und Kultur I. 588, 590, 595, 596, II. 638.
Gärtner, Karl Christian II. 599.
Gagai Dschargutsi I. 549.
Gaj, Ljudevit II. 986.
Galbert de Campristron, Jean II. 465.
Galdos, B. Perez II. 976.
Galenos, Claudius I. 398.
Galilei, Galileo II. 107, Abb. 108. [II. 725.
Galizin, Fürstin Amalie
Gallego, Juan Nicasio II. 892.
Gallen, St., Kloster in der Schweiz I. 679.
Gallina, Giac. II. 974.
Gallus, Mönch I. 846.
Galvez de Montalvo, Luis II. 195.
Ganga, Herabkunft der, vergl. Ramajana I. 93.
Ganghofer, Ludwig II. 933.
Gansvoort, Wessel II. 132.
Garborg, Arne II. 952, Abb. 952.
Garcilaso de la Vega II. 188, 191, Abb. 191.
Gargantua v. Rabelais II. 238, Abb. der Titelseite 239.
— und Pantagruel, übersetzung von Fischart II. 279, Abb. der Titelseite 277.
Garin le Loherrain I. 761.
Garnier, Robert II. 249.
Garrick, David II. 633, Abb. 633, Theaterscene mit G. 634.
Garschin, W. II. 998.
Gascoigne, Georg II. 305, 322.
Gassendi II. 105, 374.
Gathas I. 132.
Gaucelm Faidit I. 711.
Gaudy, Franz von II. 898.
Gaula, Amadis von II. 61, vergl. Ritterroman.
Gautier d'Arras I. 787.
— Théophile II. 882.
Gavischtira I. 72.
Gawain Douglas II. 303.
Gawan I. 777.
Gay, John II. 566.
Geaten I. 635.
Geert Groote II. 132.
Geibel, Emanuel II. 910, Abb. 911.
Geiertürme, Stele der, Denkmal der babylonischen Keilschrift (im Text steht irrtümlich Stele der Windtürme) I. 142.
Geijer, Erik Gustav II. 884.
Geiler, Johannes, von Kaisersberg II. 70.
Gelais, Mellin de St. II. 231.
Gellert, Christian Fürchtegott II. 599, Abb. 600.
Gellius, A. I. 416.
Gemäldeschrift I. 579.
Gemäldehandschrift, mexikanische, Abb. I. 577, 578.
Gemara I. 453.
Gemisthos, Gregorius II. 129.
Génestet, P. H. de II. 947.
Geniensprache der Dajaken I. 557.
Genovesi, Antonio II. 661.
Geoffrin, Mc. II. 618.
Georgier, Poesie der I. 446.
Georgios Pisides I. 832.
Gerbert von Montreuil I. 787. [Abb. 527.
Gerhardt, Paul II. 527,
Germanen, die, und die altgermanische Kultur I. 596 ff. Die Germanen in der Völkerwanderungszeit I. 631. Der germanische Heldensang der Völkerwanderungs-

zeit I. 633 ff. Die Bekehrung der Germanen zum Christentum II. 641 ff. Vergl. Goten, Ostgoten, Westgoten, Vandalen, Longobarden, Franken, Angelsachsen.
Germanische Poesie, Wesen der I. 599 ff., 603 ff., 609 ff. Germanischer Individualismus II. 109 ff. Durchbruch einer germanischen Rassenkunst im Zeitalter der Renaissance II. 814 ff. Der Germanismus und die Poesie des Individualismus II. 816. Germanischer und romanischer Formengeist II. 818. England als Hort des Germanismus des 17. Jahrh. II. 477 ff. Der germanische Geist in der Poesie des 18. Jahrh. II. 574 ff., 633, 689 ff. Der englische Roman des 18. Jahrh. als Erneuerer der germanischen Poesie II. 631. Die französische Poesie des 18. Jahrh. unter den Einflüssen des germanischen Geistes II. 647 ff. Einflüsse des Germanismus auf die Entwickelungen der kleineren Litteraturen im 18. Jahrh. II. 665, 667, 668. Die Litteraturen des 19. Jahrh. unter den Einwirkungen des germanischen Geistes II. 865 ff., 884, 885, 888, 892, 893, 894, 954 ff., 978 ff., 989.
Germanicus, Übersetzung der Phänomena des Aratus, Abb. einer Seite aus einer bez. Handschrift I. 407.
Gerock, Karl II. 928.
Gerstenberg, H. W. von II. 749.
Geßner, Salomon II. 703.
Getadardes, Petros I. 446.
Geuchmatt, Faksimile eines Blattes zu Murners II. 272.
Geulinx II. 374.
Geusenlieder II. 502.
Ghasnewiden I. 515.
Ghatakarpara I. 101.
Ghazali, Al I. 479.
— der Verrückte I. 544.
Gheezsprache I. 450.
Gherardi del Testa II. 974.
Ghil, René II. 1002.
Giacometti, Paolo II. 974.
Giacosa, Giuseppe II. 974.
Gibbon, Edward II. 619.
Gib, Zeitschrift II. 947.
Gil Vicente II. 196, 221.
Ginebra, Gemahlin des Königs Artus, Geliebte Lancelots. Vgl. Artussagen und Lancelot.
Giraldi Cinzio II. 175.
Giusti, Giuseppe II. 891.
Glaser, Adolf II. 984.
Gleim, Joh. Ludw. W. II. 602.
Gléoman I. 633.
Glichezäre, Heinrich der I. 813.
Globe, le II. 877.
Globe-Theater, Abb. II 341.
Glorieux, le, von Destouches II. 584, Abb. einer Scene 582.
Gloucester, Herzog Humphrey von II. 181.
Godzistav Baszko I. 846.
Görres, Joseph II. 821.
Goethe, Johann Wolfgang II. 754 ff. Der junge Goethe II. 755 ff. Die Anfänge der Weimarer Zeit II. 758 ff., 767. Die Zeit nach der italienischen Reise u. in den Jahren der klassicistischen Bestrebungen II. 767 ff., 789 ff., 793 ff. Goethe's Geistesleben und künstlerischer Charakter II. 783 ff. Einfluß des Klassicismus auf die Dichtung Goethe's II. 790 ff. Goethe's und Schillers gemeinsames Wirken II. 796 ff. Goethe im Alter II. 800 ff., Abb. 755, 756, 757, 759, 781, 784, 788, 789, 794, 798, 801.
— Bildnisse. Goethe als Kind mit seiner Familie. Nach Seekatz II. 757. Jugendbildnis, gemalt von O. May, Abb. II. 781. Goethe in der Abendgesellschaft der Herzogin Amalie II. 788. Goethe in der Campagna, Zeit der italienischen Reise. Nach Tischbein. Abb. II. 755. Goethe im Jahre 1810. Nach Kügelgen. Abb. II. 785. Goethe im Alter II. 801.
— Geburtshaus, Abb. II. 756.
— Wohnhaus, Abb. II. 789.
Göttinger Dichterbund II. 716.
Götz von Berlichingen von Goethe. Abb. des Hamburger Theaterzettels von II. 759.
Gogol, Nikolai II. 981, 992, Abb. 992.
Goldoni, Carlo II. 662, Abb. 663.
Goldschmidt, M. A. II. 949
Goldsmith, Oliver II. 629, Abb. 629, Faksimile eines Verlagsvertrages von II. 630.
Goliarden, vgl. fahrende Schüler, fahrende Kleriker, Vaganten.
Gombauld II. 417.
Gomberville II. 430.
Goncourt, Brüder, Edmond und Jules II. 966.
Gondinet II. 961.
Gongora y Argote, Luis de II. 379 ff., 392, als Begründer des estilo culto II. 394, 406, 428, 513, Abb. 393.
Gontscharow, Iwan A. II. 993, Abb. 993.
Gonzalo I. 724.
Gopinatha I. 116.
Gorboduc, Tragödie von Sackville und Norton II. 322, Abb. d. Titelblattes 322.
Gosch, Mechitar I. 446.
Goszczynski, Severin II. [980.
Gotama I. 72.
Goten, die, und die Kultur der (vgl. auch Arier I. 65 und Germanen II. 596). In der Völkerwanderungszeit II. 632—634, 640 ff., 644. Ulfilas 645 ff., 649, 663.
Gotische Sagen I. 634, 640, 687, 771. [I. 771 ff.
— -longobardische Sagen
Gottfried von Neifen I. 752.
— — Straßburg I. 744, 797, Abb. 798.
Gotthelf, Jeremias s. Bitzius. [930.
Gottschall, Rudolf II. 927,
Gottsched, Adelgunde Victorie II. 593, Abb. 591.
— Johann Christoph II. 589 ff., Abb. 590. Abb. eines Theaterzettels für die Aufführung der von ihm übersetzten „Iphigenia" von Racine II. 593.
Gower, John II. 86.
Gozzi, Carlo II. 664, Abb.
— Gasparo II. 661. [664.
Graal, die Sage vom heiligen I. 780 ff., 785, 799.
Grabbe, Chr. Dietrich II. 844.
Gracian, Balthasar II. 406.
Gratiano, Dr., Figur der italienisch. commedia dell'arte II. 99.
Gray, Thomas II. 637.
Grazzini, Anton Francesco II. 175.
Greene, Robert II. 325.
Gregor I., Papst I. 433, 438, 441, 649.
— VII., Papst I. 691.
— von Nazianz I. 431, 436.
— — Nyssa I. 431.
— — Tours, Bischof I. 661, Abb. einer Seite aus einer Handschrift des 662.
Gregorianischer Kirchengesang I. 438.
Gregorius Gemisthos s. Gemisthos.
Greif, Martin II. 928.
Grendel, der Riese I. 635.
Gresset II. 581.
Gréville, Henry II. 970.
Gribojedow, A. S. II. 932, Abb. 931.
Griechen, Griechenland, Griechische Litteratur.
— Altgriechische, hellenische Litteratur I. 28, 29. Allgemeines über die altgriechische Kultur und ihren Einfluß auf die Weltlitteratur I. 201 ff. Das Blütezeitalter der epischen Poesie. Homerisches Zeitalter I. 207 ff. Das Blütezeitalter der Lyrik und das altgriechische Mittelalter I. 227 ff. Das Blütezeitalter des Dramas I. 250. Das Alexandrinische Zeitalter I. 324. In den ersten christlichen Jahrhunderten I. 385 ff. Die antik-heidnische Litteratur I. 391 ff. Die griechisch-altchristliche Litteratur I. 420 ff. Die neutestamentliche Litteratur I. 424. Die griechischen Kirchenväter I. 429 ff. Die altchristliche Poesie in griechischer Sprache I. 435 ff.
— griechisch-byzantinische Litteratur I. 827 ff.
— neugriechische Litteratur II. 987.
Griepenkerl II. 925.
Grigor Magistros I. 446.
Grillparzer, Franz II. 841 ff., Abb. 843.
Grimm, Friedrich Melchior II. 618. [814.
— Jakob II. 814. Abb.
— Wilhelm II. 814, Abb. 815.
Grimmelshausen, Jakob Christoffel von II. 540, Abb. 540, 541.
Griots, erblicher Sängerstand auf Senegambien I. 18.
Grisebach, Eduard II. 928.
Grönländer, satirische Gedichte der I. 18.
Groote, Geert II. 182.

Grosse, Julius II. 927.
Grossi, Tommaso II. 890.
Groth, Klaus II. 920, Abb. 920.
Grotius, Hugo II. 368, 372, 500, Abb. 369.
Grün, Anastasius siehe Auersperg.
Grünberger Handschrift Gruffyth I. 592. [I. 847.
Grundtvig, Nicolai II. 863.
Guarini, Giambattista II. 185, Abb. 185. [128.
Guarino von Verona II.
Guatemalisch - toltekische Inschrift, Abb. I. 579.
Gudrun-Epos I. 771 ff.
— Faksimile aus der Ambraser Handschrift I. 770.
Gülistan von Saadi I. 522, Seite aus einer Handschrift des 523.
Günther, Joh. Christian II. 588, Abb. 588.
Günzburg, Johann Eberlin von II. 270.
Guerazzi, F. D. II. 890.
Guericke, Otto von II. 374.
Guerini, Olindo siehe Stecchetti. [II. 205.
Guevara, Luiz Velez de Guez de Balzac, Jean Luis s. Balzac.
Guicciardini II. 112.
Guidiccioni, Giovanni II. 164.
Guilelmus s. Appulus.
Guillaume de Lorris I. 824. [I. 708.
Guillem von Cabestaing
Guinicelli Guido II. 11.
Guiraut Riquier I. 712.
Guittone von Arezzo I. 723.
Gumpelmänner II. 64.
Gumppenberg, Hanns von II. 1007.
Gundulic, Iwan II. 679.
Gunlaug Schlangenzunge I. 612.
Gunther, König der Burgunden I. 633, in der Dichtung und Sage, vergl. Nibelungenlied, Waltharilied, Walther von Aquitanien.
— Ligurinus von s. Ligurinus.
Gutenberg, Johannes II. 102, Abb. 103, Abb. aus seiner 42zeiligen Bibel 106.
Guthere s. Gunther.
Gutierre de Cetina s. Cetina. [Abb. 903.
Gutzkow, Karl II. 904,
Guy de Cambrai I. 806.
— von Warwick I. 802.
Guyot de Provins I. 820.
Guzman, Fernan Perez de II. 60.
Gwalchmai I. 595.
Gyllenborg, Gustav Fredrik II. 674. [687.
Gyöngyösi, Stephan II.
Gyulai, Paul II. 989.

H.

Habakuk I. 167, 176.
Habington II. 480. [67.
Habamar von Laber II.
Hadlaub, Johannes I. 752.
Häring, W. II. 918.
Hafis I. 531 ff.
Hagedorn, Friedrich von II. 597, Abb. 597.
Haggai I. 178.
Hagias I. 224.
Hala I. 124.
Halacha I. 453.
Halbe, Max II. 1006.
Halbsuter II. 67.
Hale, Adam de la II. 91.
Halevi, Jehuda I. 503.
Halévy II. 961.
Halek, Vitezslaw II. 985.
Halfred der Störrische I. 612.
Hall, Joseph II. 305.
Haller, Albrecht von II. 597, Abb. 598.
Halm, Friedrich s. Münch-Bellinghausen.
Hamadany I. 496.
Hamann, Johann Georg II. 724.
Hamasa des Abu Temman I. 462, 465.
Hamburger Nationaltheater II. 709.
Hambany, Abu Firâs I. 489.
Hamerling, Robert II. 929, Abb. 929.
Hammarsköld, Lorenzo II. 863.
Hamsun, Knut II. 1003.
Han-fi-tse I. 42.
Hansen, Friedrich von I. 732, 733, Abb. 734.
Hansson, Ola II. 952.
Hanswurstposse I. 363. II. 99, 293 ff., 296, 545 ff., 547, 548.
Hanuman I. 93, 94, 116, vergl. Ramajana, Abb. I. 94.
Hao-kiu-tschuan, chinesischer Sittenroman I. 61, Abb. 60.
Harald Schönhaar I. 608, 611.
Hardenberg, Friedrich Leopold von, Novalis, II. 821, Abb. 821.
Hardy, Alexander II. 449.
Harhuius I. 584.
Hariri I. 496.
— Ali I. 542.
Harit ben Hillisa I. 465.
Harris-Papyrus I. 192.
Harsdörffer, Georg Philipp II. 517.
Hart, Heinrich II. 1003.
— Julius II. 1003.
Hartleben, Otto Erich II. 1004.
Hartlieb, Johann II. 71.
Hartmann von Aue I. 744, 794, Abb. 795, 796.
— Moritz II. 909.
Hartzenbusch, Juan Eugenio II. 893.
Harun al Raschid I. 477.
Harvey, William II. 375.
Hassan, Mir, aus Delhi I. 552.
Hatif, Ahmed I. 537.
Hatim Thai, Märchen von I. 534.
Hauff, Wilhelm I. 839.
Haug, Johannes Carsten II. 863.
Haupt- und Staatsaktionen II. 547.
Hauptmann, Gerhard II. 1005.
Haupu Sidah I. 559.
Havelock, Lied von I. 802.
Hawai, Poesie auf I. 12.
Hawes, Stephen II. 304.
Hawthorne, Nathaniel II. 859.
Haymonskinder, die vier I. 760, II. 291, Abb. I. 760.
Hebbel, Friedrich II. 923, Abb. 923.
Hebel, Johann Peter II. 804, Abb. 804.
Hebetulla I. 546.
Hebräer, die. Hebräische Poesie I. 24, 25, 27—29. Semitische Abstammung I. 139 ff., 142, 143. Die hebräische Litteratur von den ältesten Zeiten bis zum Beginn der christlichen Zeit, — die biblische Litteratur I. 155—178. — Die jüdisch-alexandrinische Litteratur I. 328 ff. Das Zeitalter der Entstehung des Talmud I. 451 ff. Die neujüdische Poesie unter den Arabern I. 501.
Hedberg II. 949. [525.
Heermann, Johannes II.
Hegedösök I. 624.
Hegel II. 904, Abb. 902.
Hegeler, Wilhelm II. 1006.
Heiberg, Hermann II. 936.
— Ludwig II. 863.
— Peter Andreas II. 675.
Heine, Heinrich II. 900 ff., Abb. 901.
Heinrich VI., Kaiser, Faksimile eines Minneliedes von I. 732.
— II., König von England I. 779. II. 77.
— III., König von England I. 802.
— VII., König von England II. 304.
Heinrich VIII., König von England II. 304.
— IV., König von Frankreich II. 234.
— IV., Herzog von Breslau I. 752.
— Julius, Herzog von Braunschweig II. 296.
— der Glichezäre I. 813.
— von Meißen, Frauenlob I. 752.
— von Mügeln II. 68.
— von Teichner II. 68.
— von dem Turlin I. 801.
— von Veldecke I. 729, 794, Abb. 793.
— der Vogler I. 772.
Heinse, Johann Jakob Wilhelm II. 747, Abb. 747.
Heinsius, Daniel II. 500.
Hejduk, Adolf II. 985.
Heldengesang, Heldenlied s. Epos I. 633.
Heliand, der I. 668 ff. Faksimile einer Seite der Münchener Heliandhandschrift I. 670.
Heliodor I. 399.
Hellenen, hellenisch, vergl. Griechen, griechisch.
Hellenismus, Einwirkung d. altgriechischen Poesie auf die neuere Dichtung, vergl. Klassik, Klassicismus I. 206.
Helmholtz II. 896.
Helvetius, Claude Adrien II. 609.
Hemans, Felicia II. 856.
Henckell, Karl II. 1004.
Henotheismus der Inder I. 68.
Henriade von Voltaire II. 581, Abb. des Frontispiz der ersten Ausgabe II. 581.
Heptameron von Margarete v. Valois II. 234, Abb. der Titelseite der ersten Ausgabe 235.
Herakles im griechischen Epos I. 211, 225.
— Schild des I. 225.
Heraklit aus Ephesus I. 253. [236.
Herberay des Essarts II.
Herbort von Fritzlar I. 801.
Herder, Johann Gottfried II. 737 ff., Abb. 738, Abb. seines Geburtshauses 739.
Hermann Nikolaus II. 268.
Hermesianax I. 332.
Hermippos I. 318.
Hermoniakos, Konstantin I. 836.
Herodot I. 195, 257, Abb.
Heron I. 328. [258.
Herondas I. 305, 332, 333.
Herrand von Wildonie I. 807. [192.
Herrera, Fernando de II.

Herreros, Breton de los II. 893.
Herrick, Robert II. 480.
Herrig, Hans II. 980.
Hertz, Henrik II. 863.
Heruler, germanischer Stamm II. 632, 646.
Herwegh, Georg II. 909, Abb. 908.
Herz, Henriette II. 818.
Herzen, Alexander II. 991.
Hesekiel I. 176.
Hesiod I. 207, 208, 223.
Hesiodische Schule I. 224, 225 ff. [140.
Hessus, Cobanus II. 135.
Hesychius, erste Seite aus dem fünften Bande des Glossars des, Abb. I. 845.
Hethiter I. 138.
Hethitische Bilderschrift, Abb. I. 140.
Heyse, Paul II. 915, Abb. 915.
Heywood, John II. 304.
— Thomas II. 358.
Hiaku-nin-is-shû, japanische Gedichtsammlung I. 568.
Hiel, Emanuel II. 948.
Hieroglyphenschrift I. 139, 144, 182. Abb. I. 187, 189, 190, 579, 581.
Hierónimo de San Pedro II. 62.
Hieronymus, Kirchenvater I. 158, 433.
Hilali I. 536. [437.
Hilarius von Poitiers I.
Hildebert von Tours I. 700. [Abb. 339.
Hildebrand-Lied I. 610, 765,
Hindi- und hindustanische Sprache und Litteratur I. 549 ff. Entstehung der hindustanischen Sprache I. 550. Die epische Poesie I. 550. Die lyrische Poesie I. 552. Abb. aus dem Roman „Kamrups Abenteuer“ I. 551.
Hinrik von Alkmer s. Alkmer.
Hiob, das Buch I. 175.
Hipparchos I. 328.
Hippel, Theodor Gottlieb von II. 737, 806.
Hipponax von Ephesus I. 226, 242.
Hita, Juan Ruiz, Erzpriester von, s. Ruiz.
Hitomaro I. 570.
Hitopadescha, indische Fabelsammlung I. 122.
Hiuen-tsong, Kaiser I. 51.
Hjärne, Urban II. 672.
Hoa-tsien, episch-lyrisches Gedicht I. 59.
Hobbes, Thomas II. 364, 368, Abb. 364.
Hochstraten, Jakob von II. 135.
Hochzeit des Figaro von Beaumarchais II. 654, Abb. des Titelblattes zu 654, Abb. einer Scene aus 655.
Hölderlin, Joh. Chr. Friedr. II. 804.
Hölty, Ludwig II. 728.
Hofmann, Christian, von Hofmannswaldau II. 538, Abb. 537.
Hoffmann, E. T. A. II. 824, Abb. 824.
— von Fallersleben, Heinrich II. 909.
— Hans II. 935.
Hogg, James II. 646.
Hohelied Salomo's I. 165.
Ho-kuan-tse I. 42.
Holbach, Dietrich, Baron II. 609. [Abb. 673.
Holberg, Ludwig II. 672,
Holländer, Felix II. 1006.
Holland. Die Holländer s. Niederlande.
Holmes, Oliver Wendell II. 947. [672.
Holmström, Israel II.
Holst, Peter II. 949.
Holtei, Ludwig II. 840.
Holz, Arno II. 1004, 1005.
Homer, Homeros I. 203, 205, 207, 208, 210. Das homerische Epos I. 211 ff. Homers Bedeutung für die Entwickelung der Dichtkunst I. 215. Homerische Fragen, Homers Leben u. s. w. I. 218 ff. Die Schule und die Nachfolger Homers I. 223, 224 ff., 230. Einfluß Homers auf das spätere griechische Epos I. 260, 330. Homerische Centonen I. 435. Einfluß des homerischen Epos in der späteren Zeit II. 182 ff., 194, 224, 225, 426, 490. Die Wiedererweckung Homers im 18. Jahrh. II. 633, 637, 638.
— Apotheose, Abb. I. 213. Idealbüste, Abb. I. 212. Seite aus dem Bruchstück einer Homer-Handschrift aus dem 3. Jahrh. v. Chr., Abb. I. 221. Seite aus einer illustr. Ilias-Handschrift des 5. Jahrh. n. Chr., Abb. I. 216. Seite aus einer Odyssee-Handschrift des 14. Jahrh., Abb. I. 219.
Homeros, Alexandrinischer Dichter I. 330.
Honoria I. 625.
Hood, Thomas II. 942.
Hooft, Pieter Corneliszoon II. 506, Abb. 505.
Hopfen, Hans II. 927, 924.
Horand I. 606.
Horatius, Flaccus Quintus I. 369, 376 ff., Abb. I. 377, Seite aus einer Horaz-Handschrift des 10. Jahrh. n. Chr., I. 379, des 12. Jahrh. n. Chr. Bunte Tafel zwischen 352 und 353.
Horaz s. Horatius Flaccus.
Horn, König I. 802.
Hornklofi Thorbjörn I.
Horus I. 181.
Hosea I. 170.
Hostrup, J. Chr. II. 949.
Hotel Rambouillet II. 415 ff.
Hottentotten, Poesie der I. 14 ff.
Houwald, Chr. Ernst von II. 822.
Houx, Jean le II. 52.
Hovel ab Owain Gwynned I. 593.
Howard, Henri, Earl of Surrey s. Surrey.
Hrabanus Maurus I. 665, Abb. einer Handschrift des 663.
Hrolf Kraki I. 612.
Hroswitha I. 679, 688 ff.
Hrothgar I. 633, 635.
Hucmann I. 576.
Hudibras von Butler II. 495, Titelblatt zu 493.
Hues von Rotland I. 787.
Hugdietrich I. 771.
Hughes, Thomas II. 941.
Hugo von Trimberg I. 819.
Humanismus, Humanisten II. 42, 102 ff., 118, 122 ff., 125 ff. Die Anfänge des Humanismus in Italien und der italienische Humanismus II. 126 ff. Der französische Humanismus II. 131. Der niederländ. Humanismus II. 132. Der deutsche Humanismus II. 182. Der englische Humanismus II. 136. Die neulateinische Humanistenpoesie II. 136 ff.
Humboldt, Alexander von II. 896. [619.
Hume, David II. 619, Abb.
Hunnen I. 624, 632.
Hunnischer Sagenkreis I. 624, 625, 634, 637, 766 ff.
Hunold II. 545.
Hurtado, Luis II. 62.
Huß, Johannes II. 4, 678.
Hutten, Ulrich von II. 136, 251, 270, Abb. 270, 271.
Huygens, Constantin II. 510. [375.
Huyghens, Christian II.
Huysmans, Joris Karl II. 1002.
Hygelak, der Geatenkönig I. 635.
Hymenaeos I. 208.

J.

Iberer I. 586.
Ibsen, Henrik II. 952, Abb. 951.
Ibykos I. 242.
Iffland, A. W. II. 762, 802, Abb. 763.
Igors Heerfahrt I. 844.
Igricek I. 624.
Igricz-készség I. 624.
Ikanage I. 575. [441.
Ildefonsus von Toledo I.
Ilias I. 210, 215, 220, Abb. einer Seite aus der Mailänder Handschrift der I. 217.
Ilitschutsai I. 519.
Ilja von Murom I. 619.
Ilmarinen I. 630. [973.
Imbriani Vittorio, II.
Immermann, Karl II. 839, Abb. 839. [60
Imperial, Franzisco II.
Indianer, Poesie der I. 12 ff. s. auch bei den einzelnen Stämmen.
Indianische Bilderschriften Abb. I. 11, 14.
Indien, indische Kultur und Litteratur I. 23 ff Die alten Arier und die arische Kultur I. 65 ff. Das alte Indien, Religion und Kultur im Rig-Veda-Zeitalter I. 68 ff. Der Rig-Veda I. 69 ff. Das altindische Priestertum und die Litteratur der Veden. I. 72 ff. Das mittelalterliche Indien, Buddha I. 78 ff. Die epische Poesie der Inder I. 84 ff. Die Lyrik I. 93 ff. Das indische Drama I. 103 ff. Die Prakrit- und Pali-Litteratur I. 123 ff. — Die Litteratur im neueren Indien s. Hindi- und hindustanische Litteratur, Drawida-Völker, Tamulische Litteratur. — Abbildungen. Die Ashoka-Inschriften auf den Felsen von Kapur di Giri I. 74. Handschriften: Südindische Rig-Veda-Handschrift des 16. Jahrhunderts n. Chr. I. 69. Palmblatt-Handschrift aus dem 9. Jahrhundert n. Chr. I. 76. Aus dem Jahre 1084. I. 81. — Aus dem 14. Jahrhundert I. 124. Sanskrit-Handschriften des 17. und 18. Jahrhunderts I. 117. Dschaina-Manuskript vom Jahre 1404 I. 125. Handschrift eines religiösen Werkes der

Buddhisten I. 127. — Indischer Tanz I. 78 — Indische Schauspieler I. 106, 108. Indische Schauspielerin I. 113. 114. Außerdem I. 66, 79, 80, 87, 88, 92, 93, 94.
Ingermann, B. S. II. 863.
Ion aus Chios I. 818.
Iophon, Sohn des Sophokles I. 282.
Iran, altiranische Kultur und Litteratur I. 23, 24, 26, 27. Arische Herkunft, Urariertum I. 65 ff., 129 ff. Das Zeitalter Zarathustra's und die alte ostiranische Kultur I. 130 ff. Westiran I. 134 ff. Kultur und Litteratur unter den Sassaniden I. 136 ff. Vgl. Persien. Abb. Inschriftfelsen v. Behistun I. 135.
Iren, Irland, irische Kultur II. 588. 590 ff., 595, 596, 642, 659, 663. Abb.: Denkmäler ogamischer, altirischer Runenschrift I. 591, 592. Spätere irische Runenschrift I. 593. Seite aus der Evangelienhandschr. von St. Chad I. 648. Aus einer irischen Handschrift des 8. Jahrh. I. 649.
Iriarte, Thomas de II. 667.
Irving, Washington II. 858.
Isaak von Antonien I. 444.
Ischak Tschelebi I. 544.
Isengrimus I. 818.
Ishrakijun, Schule der I. 479.
Isidorus von Sevilla, Bischof I. 649.
Isis I. 184.
Isla, José Francisco II. 665.
Islam, Der, s. Mohammed, Mohammedanismus.
Island, isländische Litteratur I. 596 ff, 607 ff., 611 ff. Neuere isländ. Litteratur II. 668 ff.
Isokrates I. 258.
Istar I. 149.
-- Höllenfahrt der I. 152.
Italien, italienische Litteratur. Die Litteratur in lateinischer Sprache nach dem Sturz des altrömischen Reiches in der Longobardenzeit I. 632, 640, 641, 649, 663. Im 10. bis 12. Jahrh. I. 667, 680 ff. Im Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff. Anfänge der Nationallitteratur in italienischer Sprache: die geistliche Lyrik in Umbrien I. 704 ff. Francoitalienische Zeit I. 723, 789, 826.
Italien im 14. u. 15. Jahrhundert II. 1 ff. Zeitalter Dante's, Petrarca's, Boccaccio's II. 9 ff. Anfänge des Theaters II. 87 ff., 94, 99.
— im Zeitalter der Renaissance II. 101 ff. Der italienische Humanismus II. 125 ff., 136 ff., 140. Die nationale Litteratur II. 141 ff. Das Wiederaufleben der nationalen Litteratur II. 146 ff. Die Poesie auf ihrer Höhe. Ariost I. 155 ff. Lyrik und Drama der klassicistischen Richtung II. 162 ff. Die Gegner des Klassicismus. Die Satiriker II. 170 ff. Torquato Tasso und seine Zeitgenossen II. 176 ff.
— im 17. Jahrhundert II. 361 ff. Marini und seine Zeit II. 382 ff. Anfänge des französischen Klassicismus II. 390.
— im 18. Jahrhundert. Die italienische Litteratur unter der Herrschaft des französischen Geschmacks II. 658 ff. Erstes Eindringen germanischer Elemente II. 665.
— im 19. Jahrhundert. Die Zeit des Nachklassicismus und der Romantik II. 885 ff. Verfall der Romantik und Emporgang des Realismus II. 970 ff.
Iwein und Erec I. 777.
Izdubar-Epos, Babylonisches, I. 146 ff. Abb.: Thontafeln mit Bruchstücken der Sintflut-Erzählung aus der Assurbanipalschen Bibl. I. 145, 152. Izdubar, Relief aus Khorsabad I. 148. Izdubar und Eabani I. 150. Die Skorpionmenschen I. 151. Izdubar und Sitnapistim I. 152.

J (j).

Jakob I., König II. 86.
— von Edessa I. 444.
Jacobsen, J. P. II. 951.
Jacopone da Todi I. 706.
Jäger II. 953.
Jaja I. 542.
Jakobi, Fritz II. 725.
Jamblichus I. 399.
Janetschky, Christian II. 546, Abb/ 546.
Jang-hiong I. 42.
Jan Posset s. Sackville.
Jansemin, Jaques I. 728.
Japan und die japanische Litteratur I. 565 ff. Die Lyrik I. 568. Das japanische Drama I. 570. Die Erzählungslitteratur I. 575.
— Abbildungen. Japanisches Hetärenlied, Text und Melodie I. 570. Titelblatt und Seite einer japanischen Anthologie I. 567, 569. Japanisches Theater I. 571, 573. Illustration eines Romans I. 574. Außerdem I 572.
Jaschna I. 132, 133.
Jascht I. 133, 134.
Jasykow II 991.
Jaufre Rudel I. 708.
Jaume Roig II. 57.
Javanika I. 105.
Java, Javanische Litteratur I. 559 ff. Die Kawilitteratur I. 559. Die javanische Litteratur I. 561. Das javanische Drama I. 561. Abb. javanische Handschrift aus dem 18. Jahrhund. I. 560. Javan. Schauspieler I. 562.
Jean de Meun I. 824.
Jean Paul II. 806, Abb. 805.
Jehuda ben Salomo I. 506.
Jemin, Ibn I. 580.
Jensen, Wilhelm II. 984, Abb. 985.
Jeremia I. 176.
Jeremias Gotthelf s. Bitzius.
Jesaias I. 28, 167, 169, 172.
— Deutero- oder Pseudo- I. 172.
Jescht s. Jascht.
Jesuiten, Die, und ihr Einfluß auf die Litteratur II. 124, 176 ff., 178, 275, 365, 380, 383, 391, 394, 422, 424, 480, 526, 527, 545, 680, 681, 682, 687, 688.
Jesus Sirach I. 179.
Ji-king I. 37, 38.
Jodelle, Etienne II. 248.
Joel I. 170.
Joglar s. Spielleute.
Johann II. von Kastilien II. 57.
Johannes Chrysostomus s. Chrysostomus.
— Climacus, Faksimile einer Seite aus „Die Paradiesesleiter" I. 833.
— von Damaskus I. 831.
— -Evangelium I. 426.
Johannis Offenbarung I. 425.
Johnson, Samuel II. 681, Abb. 681.
Joinville II. 46.
Jokai, Maurus II. 989.
Jona, Buch I. 179.
Jonathan ben Uziel I. 179.
Jongleur s. Spielleute.
— auf einem öffentlichen Platze, Abb. I. 701.
Jonson, Ben II. 355 ff., Abb. 356.
Joppe, ägypt. Erzählung von der Einnahme von I. 195.
Jordan, Wilhelm II. 914, Abb. 914.
Jornandes I. 638.
Jorque Manrique II. 60.
Josefus, jüdisch. Historiker I. 158.
Joseph von Arimathia I. 780.
Josika, Nikolaus II. 989.
Jovellanos, Gaspar Melchior de II. 667.
Juan de la Cruz II. 198.
— Manuel, Infant Don II. 55.
Jude, der ewige, deutsches Volksbuch II. 289, Abb. des Titelblattes II. 290.
Juden, Judentum, jüdische Litteratur, vgl. Hebräer.
Judith, Buch I. 179.
— -Dichtung, die angelsächsische I. 657.
Julius Cäsar I. 366.
Junges Deutschland II. 900 ff.
Jungfrauen, die klugen und thörichten, Mysterienspiel II. 95.
Jung-Stilling, J. H. II. 725.
Juniusbriefe II. 618.
Jussuf Kas Adship I. 547.
— und Suleicha, die bibl. Sage von Joseph und der Frau des Potiphar in der orientalischen Dichtung I. 510, 534, 542, 550.
Juvenal I. 412.
Juvenalis, Decimus Junius, s. Juvenal.
Juvencus I. 442.

K.

Kacic-Miosic, Andreas II. 682.
Kaczkowski, Sigismund II. 981.
Kadlubek, Vincenz I. 846.
Kaedmon I. 652.
-- Handschrift aus dem 11. Jahrhundert, Abb. I. 658.
Kästner, Abraham, II. 726.
Kaiserchronik I. 815.
Kaisersberg, Johannes Geiler von II. 70.
Katschivant I. 72.

Kalbeck, Max, II. 927.
Kalenberg, Pfaffe von II. 75.
Kaleva, Kalewala I. 628.
Kalewipoeg I. 630.
Kalfa Kovenes I. 448.
Kalidasa I. 95, 97, 98, 105, 107 ff.
Kalilah und Dimnah I. 122, 497, 534, 841, vgl. Pantschatantra, Bidpai, Buch der Weisheit.
— — Abb. aus einer arabischen Handschrift des Fabelbuches I. 535.
— wa Dimnah soviel wie Kalilah und Dimnah.
Kallimachos I. 330.
Kallinos I. 288.
Kammern der Rhetorik II. 502 ff.
Kamrups Abenteuer, hindustanischer Märchenroman I. 551.
Kanaresen I. 553. [542.
Kanitz, Freiherr von II.
Kant, Immanuel, II. 776. Abb. 777.
Kantemir, Fürst II. 685.
Kantjil, javanische Tiererzählung I. 561.
Kantzow II. 112.
Kanva I. 72.
Kao-tong-kia I. 58.
Kao-tschin I. 49.
Kao-wen-sieu I. 53.
Kaquemna, Weisheitssprüche des I. 186.
Karadjordje I. 622.
Karadshió, Vuk II. 986.
Karamzin, Nicolai M. II.
Karelen I. 629. [981.
Karl IX. II. 234.
— August, Herzog von Weimar II. 788.
— der Große I. 441, 661 ff. Kultur und Litteratur im Zeitalter Karls des Großen I. 661 ff. Karl der Große in der Sage und Dichtung I. 618, 756 ff., 758, 760, 789, 792, 801, 802.
— der Kahle I. 665.
Karna, Heldengestalt des Mahabharata I. 86.
Karolinen-Inseln, Gesangsfeste auf den I. 18.
Karpinski, Franz II. 684.
Karr, Alphonse II. 958.
Karthago I. 142, 179.
Kaschjapa I. 72.
Kasside I. 465, 492, 517, 522. [75.
Kastenwesen der Inder I.
Katharina II. von Rußland II. 685.
Katkow II. 990.
Katona, Joseph II. 989.
Kautukasarwaswa, indische Posse I. 116.
Kavikarnapura I. 116.
Kaviraja I. 96.
Kavja, altindischer Dichter I. 72.
— Bezeichnung für das indische Epos I. 95.
Kawi, Sprache und Litteratur I. 559.
Kay, Charles de II. 947.
Kazinczy, Franz von I. 989.
Keats, John II. 838.
Keilschrift I. 134, 138, 144 ff. Abb.: Inschriftfelsen von Behistun mit persischen Keilschriften I. 135. Stele der Geiertürme mit babylonischer Keilschrift archaistischen Charakters I. 142. Thontafel der Assurbanipalschen Bibliothek I. 145, 152.
Keiser, Reinhold II. 545.
Keller, Gottfried II. 916. Abb. 916.
Kellgren, Henrik II. 674.
Kelongs, spruchartige Liebesgedichte der Malayen I. 559.
Kelten und die keltische Kultur und Litteratur. Arische Herkunft I. 65, 66 ff., 586, 587, 588 ff. Die Kelten in Gallien I. 588 ff. Die Kelten in Britannien I. 590 ff.
Keltiberer I. 587. [I. 586.
Keltiberische Münze Abb.
Kemeny, Johann II. 989.
Kempe, William II. 338.
Kepler, Johannes II. 107, 372 Abb. 371.
Kermani, Mir I. 530.
Kerner, Justinus II. 835.
Khallikan, Ibn I. 481, Abb. seines biographischen Wörterbuches I. 480.
Kiao-meng-fu I. 57.
Kiew und die Kiewer Litteratur im Mittelalter I. 619, 620, 842. Kiew'scher Sagenkreis I. 619. Das Kiewer Geschichtsepos I. 844.
Ki-kiun-tsiang I. 57.
Kindi, Al, aus Basra I. 479.
Kingo, Thomas II. 671.
Kingsley, Charles II. 941.
Kinkel, Gottfried II. 909.
Kin-ping-mei, die Geschichte eines Wüstlings, chines. Roman I. 61.
Kin Tambuhan, Lied von I. 559. [1007.
Kirchbach, Wolfgang II.
Kirchhoff II. 896.
Kirchliche Lyrik, vergl. Religion, relig. Poesie.
Kirejevskij II. 990.
Kirgisen I. 548. [I. 548.
Kirgisischer Musikant, Abb.
Kisfaludy, Alexander II. 988.
— Karl von II. 989.
Kiss, Joseph II. 990.
Kitsche, Kitschua, Kultur der I. 578, 582 ff.
Kiyo-gen, japanische Possen I. 572. [952.
Kjelland, Alexander II.
Klajetsi, Nerses I. 446.
Klassicismus, Entwickelung der Geschichte des Einflusses der griechischen u. der römischen Litteratur auf die des neueren Europa. Fortleben der Erinnerungen an die antike Kultur im christlichen Europa I. 640 ff., 637, 659, 661. Am Hofe Karls des Großen I. 663. Ferner I. 665—668. Die Zeit der Vorrenaissance I. 677, 678, 679, 680. 684 ff. Im Zeitalter der Kreuzzüge II. 692. 700, 707, 812, 819. In der byzantinischen Litteratur 827 ff.
— Im 14. und 15. Jahrhundert II. 1 ff., 10, 11. Petrarca als Begründer des Klassicismus II. 28 ff. Boccaccio II. 37 ff., ferner II. 49, 79.
— im Zeitalter der Renaissance II. 101 ff. Der Humanismus II. 124 ff. Die klassicistische Poesie Italiens II. 141 ff. Einfluß des italienischen Klassicismus auf die spanische und portugiesische Litteratur II. 190 ff., 198, 199, 200, 207, 221 ff., 224, 225. Auf die französische Litteratur II. 227 ff., 245 ff. Auf die englische Litteratur II. 305 ff.
— im 17. Jahrhundert. Entwickelung und Herrschaft des französischen Klassicismus I. 407 ff. Der Klassicismus in der englischen u. niederländischen Litteratur I. 480 ff., 482, 496 ff., 504 ff. Die Anfänge des Klassicismus in der deutschen Litteratur. II. 511 ff.
— im 18. Jahrhundert. Die europäischen Litteraturen unter der Herrschaft des französischen Klassicismus II. 562 ff., 577 ff., 584 ff., 658 ff., 672 ff.; 683 ff., 688. Die Entwickelung des hellenisch-deutschen Klassicismus II. 767 ff.
— im 19. Jahrhundert II. 807 ff., 811, 816, 829 ff., 849, 855, 861, 862, 865 ff., 885 ff., 888, 889, 891, 892 ff., 921, 927 ff., 937, 941, 942, 943, 945, 949, 959, 968, 970, 978, 980, 981, 982, 983, 989, 989, 1008.
Klay, Johann II. 518, Abb. 518.
Kleander I. 281.
Klein, J. L. II. 925.
Kleinrussen s. Südrussen.
Kleist, Ewald von II. 602.
— Heinrich von II. 824, Abb. 825.
Klinger, Fr. Maximilian II. 752, Abb. 752.
Klingsor von Ungerlant, Abb. I. 751.
Kliphausen, Heinrich Anshelm von Ziegler und II. 539. [680.
Klonowicz, Sebastian II.
Klopstock, Friedrich Gottlieb II. 696 ff. Als Bahnbrecher eines bürgerlichen Freiheitsgefühls II. 698. Charakter und Weltanschauung II. 699, Eigenart seiner Kunst II. 700. Seine Dichtungen II. 701. Seine Nachahmer II. 708. Abb. Bildnis nach dem Gemälde von Hickel II. 697, Titelblatt der ersten Messias-Ausgabe von 1749 II. 701.
Knapp, Albert II. 928.
Knebel, II. 788.
Kniaznin II. 684.
Knotenschrift der Incaperuaner I. 582.
Knowles, James II. 858.
Kochanowsky, Johann II. 680. [688.
Kochowski, Vespasian II.
Kock, Paul de II. 958.
Kölcsey, Franz v. II. 988.
König Horn, Lied von, I. 802.
— Ulrich von, II. 588.
Königinhofer Handschrift I. 847.
Körner, Theodor II. 829. Abb. 828.
Kolan Nattanawa, singhalesische Pantomime I. 555.
Kolbrunarskald, Thormodd I. 612.
Kollar, Johann II. 984.
Kolzow, Alexej II. 983, Abb. 983.
Komensky s. Comenius.
Komödie vergl. Lustspiel.
— von dem Verrate des Melchior Balassi II. 687.
Kondratowicz, Ludwig II. 980.
Kong-tse s. Confucius.
Konrad Fleck I. 801.
— von Stoffel, Meister I. 802. [Abb. 65.
— von Würzburg II. 64.
Konstantin Hermoniakos I. 866.

Konstantin Manasses I. 882.
Kopernikus, Nikolaus II. 107, Abb. 107.
Kopisch, August II. 838.
Kopten, Koptische Sprache und Litteratur I. 448. Koptische Handschrift vom Jahre 918 n. Chr., Abb. I. 447.
Korah, Familie I. 164.
Koran, der I. 475. Koran-Handschriften: Seite e. K.-H. aus dem 7. Jahrh. I. 470, aus dem 8. Jahrh. I. 472, vom Jahre 1254 I. 474.
Koreanische Schauspieler Abb. I. 575.
Korkud I. 546.
Kormak I. 612.
Korzeniowski, Joseph II. 981.
Kosaken, Volkspoesie der I. 620, 621, II. 980.
Kosmas von Jerusalem I. 831.
Koteibah, Ibn I. 481.
Kothurn I. 266.
Kotzebue, August von II. 802, Abb. 802.
Kovenes Kalsa I. 448.
Kraljevic, Marco, serbischer Nationalheld I. 621.
Krasicki, Ignaz II. 683.
Krasinski, Sigismund II. 980.
Kraszewski. B. J. II. 981.
Krates I. 306.
Kratinos I. 306, 307.
Kreta, Apollokultus auf I. 209.
Kretschmann, Karl Fr. II. 703.
Kretzer, Max II. 1004.
Kreuzzüge, Zeitalter der I. 691 ff.
Kriemhilde in d. deutschen Sage und Dichtung I. 769, vergl. Siegfried, Nibelungen.
Krischna, Heldengestalt der indisch. Dichtung I. 85 ff., 99, Abb. 87.
Krischnamischra I. 116.
Kriwe, Oberhaupt der Priester bei den alten Litauern I. 628.
Krüger, Bartholomäus II. 289.
Kruse, Heinrich II. 930.
Krylow, Iwan A. II. 981.
Kschemischvara I. 115.
Kuai, Schule der I. 46, 52.
Kuan-han-king I. 53, 57.
Kuan-tschung I. 42.
Kuckuckslied II. 79.
Kudatku Bilik, uigurische Dichtung I. 547, Seite aus dem „Kudatku Bilik“, Abb. I. 547.
Kühne, Gustav II. 904.
K'uei-sing, chinesischer Gott der Litteratur, Abb. I. 32.
Kürenberg, Ritter von I. 728. Abb. 727, drei Strophen eines Gedichtes von, Abb. 728.
Kumaradasa I. 555.
Kurden, die; kurdische Sprache und Litteratur I. 542.
Kuru und Pandu, vergl. Mahabharata.
Kurz, Hermann II. 885.
— -Bernardon II. 548.
Kuschiten I. 196.
Kutsa I. 72.
Kyd, Thomas II. 328.
Kykliker, die; das Epos der Kykliker, kyklische Epen I. 224 ff., 230.
Kymrische Sprache und Litteratur, gleich gallischer und walisischer Sprache und Litteratur, vgl. I. 588.
Kynddelw I. 595.
Kyros-Epen I. 184.

L.

Labé, Luise II. 236, Abb. der Titelseite der ersten Ausgabe ihrer Werke II. 236.
Labiche II. 961.
Labienus, T. I. 367.
Lachaussée, de II. 584.
Lactantius, Firmianus I. 438.
Lätus, Pomponius II. 138.
Lafontaine II. 436, Abb. 437, 438, 439.
Laharpe II. 649.
Lamartine, Alphonse de II. 874, Abb. 875.
Lambert, Marquis de Saint II. 653.
— li Tors I. 787.
Lamettrie, J. O. de II. 609.
Lammenais II. 873.
Lancelot, Lanzelot, Lancelot du Lac, Lanzelot vom See, Held der Tafelrunde König Artus'. Vergl. Artussagen I. 777 ff., 785, 801, 802. Abb.: Lancelot und Ginevra. Nach einem Manuskript der Pariser Nationalbibl. I. 778. Aus einer Handschrift des französisch. Romans von Lancelot du Lac I. 786, 787. Holzschnitt aus der ersten Ausgabe des Ritterromanes Lanzelot vom See II. 51.
Landesmann, Heinrich, Hieronymus Lorm II. 928.
Lange, Friedrich II. 936.
Langland, William II. 79.
Langley s. Langland.
Lanzenspitze, eiserne mit Runeninschrift, Abb. I. 599.
Lao-tse I. 28, 39 ff., 79, Abb. 39, 41.
Lappen I. 623, 630.
Lappischer Schamane, Abb. I. 629.
Larivey II. 249.
Laska s. Grazzini.
Lasse, Lucidor II. 671.
Lateinische Sprache und Litteratur siehe römische Sprache und Litteratur und neulateinische Sprache und Litteratur.
Latini, Brunetto I. 826. II. 22.
Laube, Heinrich II. 904, 925, Abb. 904.
Laura, Geliebte Petrarca's II. 32.
Laurenberg, Johann II. 532.
Lausitzisch-serbische Litteratur oder wendische II. 986.
Lavater, Johann Kaspar II. 725, Abb. 725.
Layamon I. 816.
Lazar, Zar I. 621.
Lebid I. 455.
Lebrun, Pierre II. 837.
— Ponce-Denis Ecouchard II. 653.
Leconte de Lisle II. 963.
Lee, Nathaniel II. 498.
Lefèvre d'Étaples II. 231.
Legende, Legendendichtung, vergl. Märchen, Sagen.
Legouvé II. 936.
Lehel, Held der ungarisch. Sage I. 625.
Lehrdichtung, didaktische Dichtung. Bei den Naturvölkern I. 13, 15.
— — im Orient. Chinesische Litteratur I. 44. In der indischen Litteratur I. 85, 91, 95, 108, 118 ff., 126 ff. Bei den alten Hebräern I. 164, 165, 167 ff., 179. Bei den Ägyptern I. 186, 191, 198. Bei den Arabern I. 475, 482, 498, 499. Bei den Persern II. 516, 520 ff., 526, 534, 536. In den geringeren Litteraturen des Orients I. 541, 544, 546, 548, 553, 554, 557—559, 561, 565. Der altamerikanischen Kulturvölker I. 578.
— — der Griechen I. 208, 210, 223 ff., 229, 237, 247, 336 ff. 397, 398.
— — der Römer I. 346, 367, 372, 378, 383, 406, 442.
— — im Zeitalter der Kreuzzüge I. 729, 739, 744, 804, 815 ff., 832, 841, 846.
Lehrdichtung, didaktische Dichtung im 14. und 15. Jahrhundert II. 48 ff., 57, 66, 67 ff., 79, 86, 95 ff.
— im 16. Jahrhundert II. 236, 257, 281, 285, 287, 308 ff.
— — im 17. Jahrhundert II. 406, 434 ff., 496, 522, 682.
— — im 18. Jahrhundert II. 563, 599, 601, 652, 726.
Leibnitz, Gottfried Wilhelm II. 376, Abb. 377.
Leigh-Hunt II. 856.
Leila und Medschnun, berühmtes Liebespaar der orientalischen Sage und Dichtung I. 519, 584, 542.
— Khanum I. 546.
Leisewitz, J. A. II. 727.
Lekain, Henri L. II. 649, Abb. 649.
Lemierre II. 649.
Lenartowicz, Theophil II. 980.
Lenau, Nikolaus II. 906, Abb. 905.
Lennep, Jakob van II. 861.
Lenz, Reinhold II. 750, 751, Abb. 750.
Leo I., Papst I. 438.
Leopardi, Giacomo II. 891, Faksimile der Handschrift von 891.
Leopold, Karl Gustav af II. 674.
Lermontow, M. J. II. 979, 983, Abb. 983.
Lesage, Alain René II. 578, Abb. 578, Abb. des Titelbildes seines Gil Blas 579, Faksimile eines Briefes von 580.
Lesches aus Mitylene I. 224.
Lessing, Gotth. Ephraim II. 706 ff. Seine Bedeutung für die deutsche Litteratur II. 708 ff., als Kritiker II. 706, als Dramatiker und seine Bedeutung für das Theater II. 708 ff. Abbildungen: Bildnis von Tischbein d. ä. aus dem Jahre 1760 II. 704, von Ant. Graff II. 705, Eva Lessing II. 707, Titelblatt der Originalausgabe d. Hamburger Dramaturgie II. 711. Illustr. Chodowiecki's zur Minna von Barnhelm II. 713.
Leuthold, Heinrich II. 927.
Lévay, Joseph II. 989.
Levin, Rahel II. 818.
Lewinsky, Joseph II. 926.
Libussa, Gericht der I. 847.
Lichtenberg, Georg Christoph II. 725, Abb. 726.

Lichtenstein, Ulr. von I. 744, Abb. 746, Grabstein 745.
Lichtwer II. 602.
Licinius Calvus I. 368.
Lie, Jonas II. 952.
Liebeshof, provençalischer, Abb. I. 709.
Liebig II. 896.
Lied, äolisches I. 262.
— von der Glocke von Schiller II. 796, Abb. einer Illustration zu II. 797.
Lienhard, Fritz II. 1007.
Lie-tse I. 42.
Lieu I. 51.
Lieu-ngan I. 42.
Lieu-tsong-yuen I. 49.
Ligurer I. 586.
Ligurinus von Gunther I. 700.
Li-ki I. 39. [1004.
Liliencron, Detlev v. II.
Li-ling I. 47.
Lillo George II. 566.
Lily, John II. 308.
Lindau, Paul II. 931.
Lindener, Michael II. 288.
Lindesay, David II. 303.
Lindner, Albert II. 930.
— Bengt II. 675.
Lingg, Hermann II. 912, Abb. 913.
Linke, Oskar II. 930.
Linos I. 208. [500.
Lipsius, Justus II. 105,
Liscow, Christian Ludwig II. 599.
Lista, Alberto da II. 893.
Lisznyai, Koloman II. 969.
Li-tai-pe I. 48, 49.
Litauer, alte Kultur und Poesie der I. 614, 623 ff.
Liven I. 623.
Livius Andronicus I. 344.
— Titus I. 369.
Llewelyn I. 592.
Llywarch ab Llywelyn I. 595.
— Hen I. 594.
Lobeira, Vasco de II. 61.
Locher, Jakob II. 184.
Locke, John II. 365, 551, Abb. 551.
Lodge, Thomas II. 326.
Lönnroth I. 628.
Löwe, Schauspieler II. 842.
Logau, Friedrich von II. 532.
Lohenstein, Daniel Kaspar von II. 538, Abb. 538.
Lomas de Cantoral II. 192.
Lomnicky, Simon II. 678.
Lomonossow, Mihail Wasiljewic II. 685, Abb. 684, 685.
Longfellow, Henry Wadsworth II. 945, Abb. 946.
Longinus, Cassius D. I. 393.
Longobarden, die, und die Kultur der. Vgl. auch Arier I. 65 und Germanen II. 596. In der Völkerwanderungszeit II. 632—634, 640, 641 ff., 644, 649, 663.
Longobardisch-gotischer Sagenkreis II. 771 ff.
Longobardisches Gesetzbuch, Abb. zweier Seiten aus dem I. 647.
Longus, Verfasser von Daphnis und Chloe I.
Lokmann I. 498. [400.
Lo-kuan-tschong I. 60.
Lope de Estuñiga II. 58.
— — Losa II. 192.
— — Rueda II. 198.
— — Vega II. 200, Abb. 200.
Lopez de Ubeda, Francisco II. 209.
Lorenzo de Medici II. 147 ff., Abb. 147.
Loris II. 1006.
Lorm, Hieronymus s. Landesmann. [824.
Lorris, Guillaume de I.
Losa, Lope de II. 192.
Loti, Pierre II. 970.
Lotichius Secundus, Petrus II. 140.
Lovelace, Richard II. 480.
Lowell, James Russel II. 947. [124, 391.
Loyola, Ignatius von II.
Lubliner, Hugo II. 931.
Lucanus, Annäus M. I. 406. [393.
Lucian von Samosata I.
Lucidor, Lasse II. 671.
Lucilius, C. I. 363. [367.
Lucretius, Carus T. I.
Ludwig der Deutsche I. 665.
— der Fromme I. 665.
— Fürst z. Anhalt-Cöthen II. 517.
— IV., König von Frankreich II. 419 ff.
— Otto II. 923, Abb. 923.
Ludwigslied I. 674, 757. Abb. 675.
Lusiaden, die von L. Camoens II. 222 ff., Faksimile der ersten Seite der 6. Ausgabe 223.
Lusos II. 224.
Lutef, Mirsa Ali I. 552.
Luther, Martin II. 120 ff., 252 ff. Seine Bedeutung für die deutsche Litteratur II. 259. Bibelübersetzung II. 260. Seine Predigt II. 262. Luther als Lyriker II. 265. Bildnisse von Lucas Cranach II. 253, 255. Abb. aus seinen Schriften II. 260, 261, 263, 264, 266, 267.
Luzan, Ignacio de II. 665.
Luzerner Osterspiele II. 286.
Lydgate, John II. 86.
Lyrik, Lyrische Dichtung, Entwickelung der. Anfänge der Lyrik, die Lyrik bei den Naturvölkern I. 4 ff., 8 ff.
— die Lyrik des Orients. Chinesische Lyrik I. 44 ff. Indische Lyrik I. 69 ff., 96 ff., 124. Altiranische Lyrik I. 131, 132 ff. Babylonisch-assyrische Lyrik I. 145 ff. Hebräische Lyrik I. 158, 160 ff. Ägyptische Lyrik I. 184, 187, 188, 191 ff. Arabische Lyrik I. 462 ff., 482 ff., 499 ff. Neujüdische Poesie bei den Arabern I. 501 ff. Die neupersische Lyrik I. 509, 515 ff., 520 ff. Afghanische Lyrik I. 541. Kurdische I. 542. Türkische I. 544. Hindustanische I. 552. Tamulische I. 553, 554. Malayische I. 558, 559. Siamesische I. 563. Japanische I. 568 ff.
— der altamerikanischen Kulturvölker I. 578, 584.
— der Griechen I. 208 ff., 226 ff., 260. Des Alexandrinischen Zeitalters I. 332 ff.
— der Römer I. 341, 367 ff., 376 ff.
— altchristliche I. 435 ff., 442, 446, 450, 681.
— der Waliser I. 594.
— bei den alten Germanen I. 599 ff. Altisländische I. 609 ff. Angelsächsische Lyrik I. 655.
— der alten Slawen. Slawische Volkslyrik I. 621, 622.
— im Zeitalter der Kreuzzüge I. 697 ff., 831 ff., 836. 847.
— im 14. und 15. Jahrhundert. Die italienische Lyrik II. 10 ff., 22, 28 ff. Die französische II. 14, 15. Die spanische II. 57 ff. Die deutsche II. 62 ff.
— im Zeitalter der Renaissance II. 138. Die italienische Lyrik II. 148 ff., 162 ff., 180. Die spanische und portugiesische Lyrik II. 190 ff., 219 ff., 225, 226. Die französische II. 232 ff., 246 ff. Die deutsche II. 258, 264 ff., 283 ff. Die englische II. 305 ff., s. ferner II. 506 ff., 671 ff., 678, 679, 680, 687.
Lyrik, Lyrische Dichtung im 17. Jahrhundert. Die italienische Lyrik II. 382 ff., 390. Die spanische II. 392. Die französische II. 409 ff., 430. Die deutsche Lyrik II. 519 ff., 522 ff., s. ferner II. 671, 683, 688.
— im 18. Jahrhundert. Die englische Lyrik II. 563, 574 ff., 637 ff., 640 ff. Die französische II. 578, 581, 658. Die deutsche Lyrik II. 587, 588, 597, 599, 602, 692 ff., 696 ff., 727 ff., 735, 742, 744 ff., 754 ff., 801, 804, s. ferner II. 667, 674, 675, 683, 688.
— im 19. Jahrhundert. Die deutsche Lyrik II. 815, 816 ff., 829 ff., 906 ff., 910 ff., 927 ff., 1004 ff. Die englische Lyrik II. 849 ff., 941 ff. Die französische Lyrik II. 865 ff., 961 ff., 1002. In den geringeren germanischen Litteraturen II. 859, 861, 862 ff. In den übrigen Litteraturen II. 885 ff., 889 ff., 892 ff., 945 ff., 947 ff., 973, 975, 976, 980 ff., 988 ff., 991, 994.
Lysias I. 258.
Lysippus I. 260.
Lysistrate von Aristophanes I. 313.

M.

Maalsträver, Schule der II. 952.
Mably, Gabriel de II. 647.
Macaulay, Thomas Babington II. 948, Abb. 945.
Maccaronismus, Maccaronische Sprache II. 161, 658.
Machiavelli, Nicolò II. 108, 112, 169, Abb. 109, Faksimile seiner Handschrift II. 171.
Maccus I. 341.
Macedo, Joaquin Manoël de II. 894.
Macias, der Verliebte II. 60, 220. [1004.
Mackay, John Henry II.
Macpherson, James II. 596, II. 698.
Macropedius, Georgius II. 139.
Madách, Emerich II. 990.
Mäcenas, Cilnius C. I. 370.
Märchen, das, und die Märchendichtung s. auch Sage.
— bei den Naturvölkern I. 8, 15, 16.

Märchen, das, und die Märchendichtung im Orient. Das indische Märchen I 88, 118 ff., 124, 128. Das ägyptische I. 188, 194 ff., 198. Das arabische Märchen I. 498. Das persische I. 186, 512, 519, 527, 584. In den geringeren Litteraturen I. 444, 542, 544, 546, 548, 549, 551, 558, 557, 568, 565.
— im alten Griechenland I. 211, 224, 225, 229, 280, 396 ff.
— bei den Kelten I. 569, 596.
— bei den alten Germanen I. 599, 607, 608, 613.
— bei den alten Slawen I. 617, 619 ff.
— der Ungarn I. 624 ff.
— der Finnen I. 628 ff.
— des Mittelalters I. 690, 803 ff., 806, 838.
— seit Ausgang des Mittelalters II. 89, 71, 440, 687, 788, 814, 820, 822, 868.
Maeson I. 804.
Maeterlinck, M. II. 1002.
Maffei, Scipione II. 659.
Magalhães II. 108.
— Gonçalves de II. 894.
Magelona, die schöne II. 291, Abb. 291.
Magha I. 95.
Magistros, Grigor I. 446.
Magyaren, vergl. Ungarn.
Mahabharata I. 84 ff., 96, 105, 115, 116, 536, 550, 559.
Mahawanso I. 127.
Mahmud II., I. 546.
— Abd-el-Baqui I. 544.
— Schebisteri I. 526.
Maikow, A. II. 991.
Maimonides, Moses I. 502.
Maire, Jean le II. 50.
Mairet, Jean de II. 417 450.
Maistre, Joseph de II. 678.
Maître Pathelin, altfranzösische Posse II. 98 ff., 139.
Maja, die, Kultur der I. 578 ff. Seite aus einer Majahandschrift, Codex Troano I. 580. Maja-Handschrift der Dresdener Bibliothek I. 582. Seite aus dem Codex Peresianus zu Paris, bunte Tafel zwischen 560 und 561.
Majano, Dante da I. 723.
Makame I. 496.
Makassaren, Litteratur der I. 558.
Makrembolites, Eustathios I. 832.
Malabaren I. 553.
Malayen, die, Sprachen und Litteraturen der I. 556 ff.
Malczewski, Anton II. 980.
Malebranche II. 874.
Malherbe, François de II. 409 ff., Abb. 409, Abb. der Handschrift 411.
Mallarmé, Stephan II. 1002.
Malot, Hector II. 970.
Manasses, Konstantin I. 882.
Mandeville, Bernard de II. 554.
Mandschu, die, Sprache, Schrift und Litteratur der I. 549.
Manetto Donati, Gemma di, Dante's Gattin II. 24.
Manfredi, Muzio II. 166.
Mani, Begründer der Sekte der Manichäer I. 186, 478.
Manikka Vasache, tamulischer Dichter I. 554.
Mansur I. 478.
Manuel Chrysoloras II. 127.
— Nikolaus II. 286.
Man-yo-siu I. 568.
Manzoni, Alessandro II. 869, Abb. 869, Faksimile eines Gedichtes von, 890.
Mao-tseu I. 58.
Map, Walther I. 700.
Marasch, Löwe von, Abb. I. 140.
Marc Aurel I. 416.
Marcabrun I. 711.
Marche, Olivier de la II. 50.
Marchetti, Alessandro II. 382.
Marco Polo II. 4.
Margarete von Valois II. 234, Abb. der Titelseite ihres Heptameron 235.
— — Heinrichs IV. erste Gemahlin II. 244.
Margites I. 226.
Maria, Tochter Roberts, Königs von Neapel, Boccaccio's Fiametta II. 87.
— von Burgund und Maximilian, Abb. II. 72.
— Stuart II. 284.
Marianen-Inseln, Gesänge in öffentlichen Versammlungen I. 18.
Marie de France I. 806.
Marienleben von Werner I. 805, Abb. 805.
Marini, Giovanni Battista II. 379 ff., 383 ff., Abb. 384. Marini und sein Einfluß auf die europäische Litteratur II. 393, 394, 428, 434, 481, 513, 514, 536 ff., 658, 671, 683.
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de II. 584.
Mar Jakub I. 444.
Marlowe, Christopher II. 293, 318 ff.
Marmontel II. 649.
Marner I. 744, Abb. 742.
Marot, Clement II. 282, Abb. 238, 284.
— Jean II. 288.
Marryat, Frederick II. 941.
Marston, John II. 358.
Marsyas I. 208, 209.
Martial I. 408 ff.
Martineau, Harriet II. 942.
Martinez de Burgos II. 58.
Martyrologium, lateinisches, aus dem Jahre 919, Abb. I. 681.
Maruelh, Arnaut v. I. 711.
Marulic, Marco II. 679.
Maruthas, Bischof von Tagrit I. 444.
Marutse, Tanzmaske der, Abb. I. 10.
Masken, Maskenwesen in Verbindung mit der Poesie. Masken bei den Naturvölkern I. 10, 17.
— in der griechischen und römischen Schauspielkunst I. 266 ff., 303, 305, 341. Singhalesische Maskenspiele I. 555. Javanische Maskenspiele I. 561. Abb.: Tanzmasken von Neu-Britannien I. 8. Tanzmaske der Marutse I. 10. Singhalesische Dämonenmasken I. 556. Griechische und römische Theatermasken I. 264 bis 268, 319, 320, 349.
Massilon II. 425.
Massinger, Philipp II. 360.
Mas'udi I. 481
Mathesius, Johannes II. 268.
Ma-tschi-yuen I. 53 ff.
Matthisson, Friedrich von II. 804, Abb. 808.
Maundeville, John II. 4.
Maupassant, Guy de II. 1002.
Maurik, Justus van II. 948.
Maximilian I., Kaiser, II. 71, 131.
— und Maria v. Burgund, Abb. II. 73.
Mayer, Karl II. 835.
— Robert II. 846.
Maynard II. 410.
Mayta Capac I. 582.
Mazzoni, Guido II. 973.
Mechitar I. 446.
Mechtilde, Musenhof der Pfalzgräfin II. 71.
Medea, antike Darstellung der, Abb. I. 289.
— von Euripides I. 297, Abb. 299.
Meder I. 138.
Medhatithi I. 72.
Medici, Cosmo von II. 126.
— Lorenzo de II. 147 ff., Abb. 147.
Megerle, Ulrich s. Abraham a Santa Clara.
Meier Helmbrecht, mittelhochdeutsche Dorfgeschichte I. 810.
Meilhac II. 961.
Meilyr I. 595.
Meinhold, Wilhelm II. 918.
Meißner, Alfred II. 909.
Meister Pathelin siehe Maître Pathelin.
Meistersänger, Meistergesang, Meisterlied I. 752, II. 66 ff., 288 ff.
Mexiko, das alte, altmexikanische Sprache und Litteratur I. 576 ff. Abb.: Zwei Seiten aus einer mexikanischen Gemäldehandschrift der Wiener Bibliothek II. 577, 578.
Melanesier, Poesie der I. 11.
Melanippides aus Melos I. 261.
Meleager aus Gadara I. 336.
Melische Poesie I. 242.
Melker Marienlied, Abb. I. 705.
Mellin de St. Gelais II. 284.
Melusine, die schöne, Holzschnitt und Druckprobe aus dem Volksbuch II. 172.
Memphis I. 185.
Menander, das Menandersche Lustspiel oder die neuere attische Komödie I. 304, 810, 320, 321 ff., 330, 350 ff., Abb. 821, vgl. Plautus, Terenz.
Mendelssohn, Moses II. 714.
Mendoza, Diego Hurtado de II. 208.
— Lope de s. Santillana.
Meneptah, Siegeshymne auf den Pharao I. 191.
Meng-tse, chines. Philosoph I. 48. Meng-tse wird in die Schule gebracht, Abb. I. 43.
Menippeische Satire I. 338.
Merddin s. Merlin.
Mérimée, Prosper II. 956.
Merlin, Merlinsage I. 595, 777, Abb. 779.
Merobaudes Flavius I. 442.
Merowinger, die, fränkisches Herrscherhaus. Kultur der Franken unter den Merowingern I. 632, 658, 661.
Merseburger Zaubersprüche I. 601, Abb. 604.
Mesa, Christoval de II. 192.
— Stele des Königs, Abb. I. 157.
Mescua, Antonio Mira de II. 205.
Mesonero, Ramons de II. 893.
Mesrop I. 444.

Messalla Corvinus, M. Valerius I. 370.
Messenius, Johannes II. 671.
Messiade von Klopstock II. 700, Abb. des Titelblattes der 1. Separatausgabe 701.
Messihi I. 544.
Metastasio, Pietro II. 659, Abb. 660.
Method, Apostel I. 838.
Meun, Jean de I. 824.
Mewlânâ Dschelâl-ed-din s. Rumi.
Mewlana Kamburri I. 584.
Meyer, Konrad Ferdinand II. 916, Abb. 917.
Micha I. 170.
Michael Paläologus, Miniatur und Schriftprobe aus einem Evangeliarium des I. 837.
Michaelis-Boehmer, Karoline II. 818.
Michault, Pierre II. 50.
Michel, Jean II. 95.
Michelangelo Buonarotti II. 164.
Mickiewicz, Adam II. 979, 980.
Middleton, Thomas II.
Mihri I. 546. [858.
Mikroncsier, Poesie der I. 11. [990.
Mikszáth, Koloman II.
Milesische Märchen I. 397.
Miller, Joh. Martin II. 727, 728.
Milton, John II. 365, 480, 481 ff., Milton und Calderon II. 482 ff. Charakter der Milton'schen Poesie II. 485 ff. Miltons Geisteswelt II. 486 ff. Sein Leben II. 490 ff. Abb.: Bildnis II. 483. Titelblatt seines „Verlorenen Paradieses" 485, Abb. einer eigenhändigen Niederschrift 489.
Milutinovic, Simeon II.
Mimne I. 552. [986.
Mimnermos I. 237.
Mimus I. 369.
Minna von Barnhelm, von Lessing II. 711, Abb. eines Chodowiecki-schen Stiches zu, 713.
Minnelied, deutsches, Minnesang, Minnepoesie, Minnesänger I. 724 ff. [703.
Minnesänger, Abb. I. 702,
Minucius Felix I. 433.
Mir Hassan aus Delhi I. 550, 552.
— Kermant I. 590.
— Mohammed Taqui I. 552.
Mira, de Mescua, Antonio II. 205.
Miracle-Spiele des Mittelalters II. 90. Vgl. Mysterienspiele.
Miranda, Saa de II. 194.
Mirandola, Pico della II. 130, 136, Abb. 130.
Mirbeau, Octave II. 1002.
Mirsa Chan I. 541.
— Ali Lutef I. 552.
Mischna I. 453.
Misterio de los tres Reyes Magos II. 89.
Mistral, Frederic I. 728.
Mitanni, Reich I. 138, 144. Vgl. Naharina.
Mittelalterlicher Autor u. Schreiber Abb. I. 694.
Mittelhochdeutsche Litteratur. Vergl. deutsche Litteratur im Zeitalter der Kreuzzüge.
Moe, Jörgen II. 952.
Mörike, Eduard II. 835.
Mörk, Jakob Henrik II. 674.
Moeser, Albert II. 928.
Möser, Justus II. 728.
Mohammed, Mohammedanismus I. 141, 469 ff., 475 ff., 488, 489, 492, 493, 501, 502, 507 ff., 515, 517, 519, 524 ff., 530, 533, 537, 540—542, 546, 550, 557.
— Abu Muwaijid aus Irak I. 498.
Molbech, Chr. K. F. II. 949.
Molière II. 418, 430, 433, 436, 444—447, 465 ff. Charakter der Molière-schen Komödie und ihre Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der Litteratur II. 465 ff. Molière's Ideen und Ideale 469 ff. Sein Leben und Entwickelungsgang 472 ff. Abb.: Bildnis II. 466. Faksimile eines Aktenstückes mit Molière's Unterschrift II. 467. Der Genius des Molière. Zeitgem. Gemälde II. 469. Titel-Kupfer aus der ersten Ausgabe der Werke Molière's II. 470.
Molza, Francesco II. 163.
Mong-kao-tschen I. 49.
Mongolen, die, mongolische Kultur und Litteratur I. 548.
Mont, Pol de II. 948.
Montague, Elisabeth II. 618.
— Lady Wortlay II. 618.
Montaigne, Michel de II. 105, 244, Abb. 244.
Montaigu II. 672.
Montalvan, Perez de II. 205.
Montalvo, Garcia Ordoñez de II. 61.
— Luis Galvez de II. 195.
Montanus, Martin II. 288. [I. 720.
Montaudon, Mönch von Monte Cassino I. 649.
Montemayor, Jorge de II. 195.
Montenebbi s. Motenebby.
Montesqieu, Charles de Secondat, Baron de la Brède II. 555, Abb. 556.
Montfort, Graf Hugo von II. 64.
Montgomery, James II. 646.
Monti, Vincenzo II. 888.
Montluc, Blaise de II. 243.
Montrelet II. 48. Abb. einer Seite seiner Chronik. Bunte Tafel II.
Montreuil, Gerbert von I. 787.
Moore, Thomas II. 850, Abb. 850.
Mora, Rafaele I. 789.
Moralische Wochenschriften des 18. Jahrh. II. 567, 588, 599, 661, 678.
Moralitäten, dramatische Spiele des Mittelalters II. 95 ff.
Moratin, Leandro II. 666, Abb. 666. [666.
— Nicolas Fernando II.
Moreto, Agostino II. 404.
Morgan, Thomas II. 553.
Morris, William II. 948.
Morsztyn, Andreas II. 688.
Moscherosch, J. M. II. 582, 583, Abb. 582, 583.
Moschus aus Syrakus I. 336.
Mose ben Esra I. 502.
Mosen, Julius II. 921.
Mosenthal, S. II. 922.
Moser, F. K. von II. 723.
— Gustav von II. 981.
Moses von Chorene I. 446.
Motamid, Al, von Sevilla I. 500.
Motenebby I. 489, Abb. aus einer der ältesten Handschriften d. Diwans von I. 490.
Motherwell, William II. 646.
Motte Fouqué, Baron de la II. 829.
Moty Ibn Ajâs I. 486.
Moz Hota, Juan de la II. 404.
Muallakat I. 485 ff. Dichter der I. 485-469.
Mudgala I. 72.
Mügeln, Heinrich von II. 68. [II. 949.
Müller, Frederik Paludan
— Johann Gottwald II. 806.
— Johannes II. 906.
— — von II. 724.
— Wilhelm II. 830.
Müller-Regiomontanus, Johannes II. 107.
Müllner, Adolf II. 822.
Münch-Bellinghausen, Freiherr von, Friedrich Halm II. 921, Abb. 922.
Münchener Euripides-Handschrift, Abb. I. 301.
Muhalhal ben Rebia I. 465.
Muidener Kreis II. 506.
Munch, Andreas II. 952.
Munday, Anthony II. 393.
Mundt, Theodor II. 904.
Murad II., I. 546.
— III., I. 546.
Murger, Henry II. 958.
Murner, Thomas II. 273, Abb. aus seinen Werken 272, 278.
Musaeos I. 208, 209.
Musaeus, Joh. K. Aug. II. 788.
Musenalmanach von Boie II. 727, Abb. des Titelblattes 727.
— von Schiller II. 796, Abb. der Titelzeichnung zu 796.
Museng, Epos vom Fürsten I. 558.
Muspilli, Abb. aus der Münchener Handschrift des I. 668.
Musset, Alfred de II. 881, Abb. 882. Faksimile der Handschrift des Gedichtes „An den Mond" 883.
Mustapha I. 546.
Muysca I. 579. Vergl. Tschibtscha.
Myllos I. 304.
Mymniskos aus Chalkis I. 281.
Myron I. 259.
Myrtis I. 241.
Mysterien und Mirakelspiele des Mittelalters (vgl. Drama) II. 88 ff., Abb. 93.
Mysterienbühne, persische I. 587. Vergl. Drama.
Mystik, Mystische Poesie. Bei den Naturvölkern I. 17. Vergl. Schamanismus. Orientalische Mystik. Bei den Indern I. 76, 77, 80, 99. Bei den Hebräern I. 167. Bei den Arabern I. 478, 479, 481, 498. Bei den Persern. Der Sufismus und die sufistische Poesie I. 524 ff., 531, 536. In den geringeren orientalischen Litteraturen I. 541, 544. Bei den alten Griechen I. 202, 228, 259. Mystische Bestrebungen bei Griechen u. Römern in den ersten christlichen Jahrhunderten I. 387 ff., 394, 395, 417, 418. Bei

den alten Kelten I. 598. Mystische Elemente im mittelalterlichen Epos I. 750. Die deutsche Mystik des 14. und 15. Jahrh. II. 8. Mystische Elemente bei Calderon II. 396 ff. Siehe ferner II. 373, 396, 481, 488, 498, 524, 527, 724, 725, 811, 815, 821, 828, 865, 864.

N.

Nabatäer, die I. 458.
Nabatäische Inschrift auf einem Grabstein, Abb. I. 458.
Nabhadschi I. 551.
Nabi I. 167, vergl. Prophetentum.
Nävius, Cn. I. 344.
Naglowice, Rej von II. 680.
Naharina, Reich I. 138, vergl. Mitanni.
Namatianus, Rutilius I. 420.
Nansen, Peter II. 1008.
Naogeorgus, Thomas II. 139.
Nao-Nao, Benennung der chinesischen Schauspielerinnen I. 51.
Narrenbeschwörung von Murner, Faksimile des Titelblattes von Murners II. 278.
Narrenschiff von Sebastian Brant II. 70, Abb. 69.
Naruszewicz, Adam II. 683.
Nas, Johannes II. 275.
Nascimento, Francisco Manoel de II. 668.
Nash, Thomas II. 326.
Nassau-Saarbrück, Elisabeth Gräfin von II. 71.
Nassir von Bochara I. 530.
Nassr-ed-din Chodschah, der türkische Eulenspiegel I. 546.
— von Tus I. 519.
Natala, Natika I. 104.
Navagiero II. 191.
Neander, Joachim II. 525.
Nechschebi I. 534.
Nedschati I. 544.
Negri, Ada II. 978.
Negruzzi, Jakob II. 987.
Neifen, Gottfried v. I. 752.
Nekrassow, N. II. 994, Abb. 996.
Nemaniden I. 621.
Nemzova, Boshena II. 985.
Nerses Klajetsi I. 448.
Neruda, Johann II. 985.
Nerval, Gérard de II. 884.
Nestler von Speier II. 67.
Nestor aus Paranda I. 894.
— von Kiew, ältester russischer Chronist I. 844.
Neuber, Friederike Karoline II. 598, Abb. 592.
— Johann II. 598.
Neu-Britannien, Tanzmasken von, Abb. I. 8.
Neuenahr, Graf Hermann von II. 186.
Neujüdische Poesie I. 501 ff.
Neulateiner, neulateinische Litteratur u. Poesie. Die lateinische Litteratur im Reich der Longobarden und Westgoten I. 649, bei den Angelsachsen I. 658. Im Frankenreich I. 660, 661, 663 ff. Die lateinische Dichtung des 10. Jahrh. I. 677 ff., 680 ff., 684 ff. Im Zeitalter der Kreuzzüge. Die Dichtung der fahrenden Schüler I. 699 ff. Geistliche Lyrik I. 704, 706. Ferner I. 804, 807, 812 ff., 820, 822. Litteratur und Poesie der Humanisten II. 125 ff.
Neumark, Georg II. 525, Abb. 525.
Neupersische Litteratur I. 507 ff.
Neuplatonismus I. 390.
Neu-Seeland, Poesie von I. 12.
Newton, Isaak II. 375, Abb. 374.
Nezahualcoyotl I. 578.
Niam-Niam, Zauberer der, Abb. I. 17.
Nibelungenlied, Nibelungensage I. 611, 684, 755, 765 ff. Abbildungen: Miniatur aus Hundeshagens Nibelungen-Handschrift I. 769, Seite aus der Hohenems-Laßberg'schen Nibelungen-Handschrift I. 768.
Nicander, Karl August II. 864.
Niccolini, Giambattista II. 891.
Niclas von Wyle II. 71.
Nicola von Montenegro, Fürst II. 986.
Nicolai, Friedrich II. 714.
— Philipp II. 268.
— Secundus Johannes II. 140.
Nicoll, Robert II. 846.
Nidhard I. 667.
Niederlande, Niederländer, niederländische Litteratur (holländische und vlämische) I. 813, II. 500 ff., II. 861 ff., II. 947 ff.
Niemcewicz, Julian II. 681.
Nievelt, C. van II. 948.
Nietzsche, Friedrich II. 1001.
Nievo Ippolito II. 970.
Nikander von Kolophon I. 388.
Nikephorus, Seite aus der Handschrift der Chronik des I. 885.
Nikolaus V., Papst II. 126.
— von Basel II. 4.
Nimrod-Epos, babylonisches I. 146, s. Izdubar.
Ninive, musikalische Prozession in, Abb. I. 147.
Nithard von Reuenthal I. 748, II. 67. Abb. I. 747, Faksimile 748.
Nivardus von Gent I. 813
Nizami I. 518.
Niegusch, Petrović II. 986.
No, Bezeichnung für japanisches Singspiel I. 572.
Nodier, Charles II. 884.
Nomos I. 209.
Nonnos I. 395.
Nordamerikanische Litteratur II. 858 ff., 945 ff.
Nordenflycht, Hedwig Charlotta II. 674.
Nordgermanen, nordgermanische Litteraturen (isländische, dänische, schwedische und norwegische Litteraturen). Arische Herkunft, Urariertum s. I. 65 ff. In der altgermanischen Zeit I. 596 ff., 607 ff. Die altisländische Poesie I. 608 ff. Die nordgermanischen Litteraturen von der Zeit des Mittelalters bis zum 18. Jahrhundert II. 668 ff. Im 19. Jahrhundert II. 862 ff., 943 ff., 1008.
Nordisch-sächsischer Sagenkreis I. 771.
Normannen I. 659 ff., 665, 674, 761. Die anglonormannische Dichtung in England I. 802, 816. II. 77 ff.
Norton, Karoline II. 943.
— Thomas II. 322, Faksimile des Titelblattes des Gorboduc 322.
Norwegen, Norweger s. Nordgermanen.
Norwegische Litteratur des 19 Jahrhunderts II. 951 ff., vergl. Nordgermanische Litteraturen.
Notker Labeo I. 681.
Novalis s. Hardenberg.
Novelle, die, Novellenlitteratur.
— im Orient. Bei den Chinesen I. 58 ff. Bei den Indern I. 118 ff., 126. Bei den Hebräern I. 179. Bei den alten Ägyptern I. 194 ff. Bei den Arabern I. 498, 499. Bei den Persern I. 136, 519, 534, 549, 551.
Novelle, die, Novellenlitteratur im alten Griechenland I. 220, 395 ff.
— des Mittelalters I. 690, 808 ff. Versnovellen im Zeitalter der Kreuzzüge I. 806 ff.
— Anfänge der realistischen Novelle, die Novelle im Zeitalter der Renaissance II. 37, 39 ff., 50, 55, 71, 81, 175, 218, 284, 274, 687.
— im 17. Jahrhundert II. 406, 440.
— im 18. Jahrhundert II. 584.
— im 19. Jahrhundert II. 822, 824, 829, 858, 859, 884, 913, 914 ff., 934 ff., 947, 948, 949, 951 ff., 965 ff., 973, 974, 980, 983, 987, 992 ff., 1002, 1008, 1006.
— Gegenschrift gegen Murner II. 274.
Noves, Laura de, Petrarca's Laura, s. Laura.
Novius I. 341, 363.
Nowas, Abu I. 487.
Nowgorod'scher Sagenkreis I. 620.
Nürnberger Schembartläufer, Abb. II. 286, 287.
Nyblom II. 949.

O.

Obeid Sakani I. 530.
Oberge, Heinrich von I. 794.
Ocaña, Francisco de II. 192.
Occleve, Thomas II. 86, Abb. 82, 85.
Odyssee I. 210, 215, 220 ff.
— -Handschrift des 14. Jahrhunderts, Abb. I. 219. [562.
Oehlenschlaeger, Adam Gottlob II. 862, Abb. 862.
Offenbarung Johannis I. 425.
Ogamische Inschriften auf Steinen, Abb. I. 591, 592.
Ohnet, Georges I. 970.
Okohama, japanischer Roman, Abb. I. 574.
Olafsson, Stephan II. 671.
Olen I. 208, 209.
Oliva, das Leben der heiligen, italienisches Mirakelspiel II. 94.
Olufsen II. 674.
Olympos I. 209.
Omar ben Faredh I. 498.
— Chijam I. 517.
— Ibn Aby Rabya I. 484.

Ongaro, Francesco dall II. 974. [179.
Onkelos, der Proselyt I.
Onkos I. 266.
Onomakritos I. 228.
Onono Komachi I. 570, Abb. 572.
Opitz, Martin II. 519 ff., Abb. 520, 521.
Orange, Wilhelm von, Sagen von, s. Wilhelm v. O.
Orchestra I. 268.
Origines, Kirchenvater I. 158, 429, 435.
Orléans, Herzog Karl von II. 52.
Orosius I. 659.
Orpheus I. 208.
Ortnit I. 771.
Osiris, Osirisfeste im alten Ägypten I. 184. Richterhalle des Osiris, Abb. I. 190.
Oskische Possen I. 341.
Osman II., I. 546.
Ossian II. 688.
— Lieder des I. 596.
Osterspiele, Luzerner II. 286.
Ostgoten, vergl. Goten I. 632, 634. Bekehrung zum Christentum I. 640, 641 ff., 646.
Ostrowsky, A. N. II. 933.
Otaheiti, Kriegslied von I. 12.
Otfried I. 672 ff. Otfrieds (Krist) Evangelienharmonie, Abb. aus der Münchener Handschrift I. 671, aus der Wiener Handschrift I. 678.
Otto II., Kaiser I. 690.
— III., Kaiser I. 678.
— von Botenlauben, Graf I. 744.
— IV., Markgraf von Brandenburg I. 752.
Otway, Thomas II. 498.
Ouida II. 941.
Ovidius Naso, Publius I. 382 ff.
Owain Cyweiliog I. 595.
Owen s. Owenus.
Owenus, Johannes II. 140.

P.

Pacuvius, M. I. 316.
Padron, Rodriguez del II. 60.
Päan I. 209.
Pailleron, Edouard II. 961.
Palaeologus, Michael, Miniatur und Schriftprobe aus einem Evangeliarium des, I. 837.
Pali-Litteratur I. 126 ff. Vgl. Indische Litteratur.
Palimpsest, Abb. einer Seite aus einem I. 484.
— Faksimile eines griechischen I. 828.
Pallavicino, Ferrante II. 887. [344.
Palliata commoedia I.
Palmenorden s. fruchtbringende Gesellschaft.
Pamphos I. 208, 209.
Panard, Charles François II. 581.
Pandschi, javan. Nationalheld I. 561.
Pan-ku I. 47.
Pantänus I. 429.
Pantagruel und Gargantua, Übersetzung von Fischart II. 279, Abb. der Titelseite 277.
— von Rabelais II. 238, Abb. der Titelseite 240.
Pantalone, Figur der italienisch. commedia dell'arte II. 99.
Pantitaradscha Dschagannatha I. 102.
Pantoffel, der kleine, moderner chines. Roman I. 62, Abb. 64, 63. Vergl. Tin-tun-ling.
Pantomimus I. 369.
Pantschatantra I. 118 ff. Seine Wanderung durch die Weltlitteratur I. 118, 136, 497, 584. 841. Vergl. Bidpai, Kalilah, und Dimnah, Buch der Weisheit.
Pantuns, malayische Liebesgedichte I. 539.
Panyasis aus Halikarnaß I. 260.
Papagei, 70 Erzählungen des I. 122.
Pappus I. 341.
Papuas, Poesie der I. 11.
Papyrus Harrys I. 192, Abb. 195.
— das Märchen vom Bauern enthaltend, Abb. I. 197.
Papyrus-Handschrift, ägyptische, etwa aus dem Jahre 160 v. Chr., Abb. I. 331. [I. 403.
— aus Herkulanum, Abb.
Paracelsus II. 107.
Paradies, das verlorene, von Milton, Titelseite der Originalausgabe, Abb. II. 485.
Paraskenien I. 270.
Parc, Fräulein du II. 460.
Parcival, Seite aus der ältesten Handschrift von Wolfram von Eschenbachs, Abb. I. 801.
Parini, Giuseppe II. 681, Abb. 681.
Pariser Universität im Mittelalter, Sitzung der Lehrer, Abb. II. 5.
Parmenides I. 229.
Parrhasios I. 259.
Parthenios aus Nicäa I. 392, 397.
Pascal, Blaise II. 418 ff., Abb. 421.
Pasquale, Don, Figur der ital. commedia dell'arte II. 99.
Passerat II. 250.
Passion, Confrères de la II. 98.
— Christi, altfranzösisches Gedicht des 10. Jahrhunderts I. 677, Abb. I. 676.
Passional Christi und Antichristi von Luther, Abb. einer Seite aus II. 264.
Passionsspiele s. Mysterien und Mirakelspiele.
Patara, Theater zu, Abb. I. 269.
Pathelin, Meister oder Maître II. 98 ff., 139.
Patristische Litteratur, Litteratur der christlich. Kirchenväter I. 426.
Pauli, Johannes II. 71.
Paulus, Apostel, Begründer der christlichen Litteratur I. 424, Abb. einer Seite aus einer äthiopischen Handschrift der Briefe des Apostels I. 449.
— Diakonus I. 441, 638, 649, 663.
Pavia, Volkslied auf die Schlacht bei, Abb. der Titelseite II. 258.
Pazmani, Peter II. 687.
Pedersen, Christjern II. 670.
Peele, George II. 826.
Pegnesischer Blumenorden II. 517.
Peguilain, Aimeric von I. 711. [720.
Peire v. Auvergne I. 711,
— Cardinal I. 719.
— Raimon von Toulouse I. 711.
— Vidal I. 707, 708.
Peisandros I. 225.
Pellico, Silvio II. 890.
Pels, Andries II. 510.
Pentateuch-Handschrift, vgl. Bibelhandschriften.
Pentaur I. 192.
Percy, Bischof II. 837.
Peregrinus Proteus I. 389.
Perez, Andreas s. Lopez de Ubeda. [406.
Perez, Gines, de Hita II.
Periakten I. 270.
Périers, Bonaventure des II. 281.
Perikles I. 258, 305, Abb. 259.
Perrault, Charles II. 440, Namenszug 440.
Persien, Perser, persische Litteratur. Arische Herkunft, Urariertum I. 65. ff. Altiranische Kultur und Litteratur I. 23, 24, 26, 27. Zarathustra und die Avestalitteratur I. 130 ff. Westiran I. 134 ff. Die Sassanidenzeit I. 136. Persien nach der Eroberung durch die Mohammedaner, neupersische Litteratur I. 507 ff.
Persius Flaccus, Aulus I. 408, Abb. 410.
Peru, Peruaner, Kultur und Litteratur der I. 576, 562 ff., Abb. 563.
Pe-schin-fu I. 53.
Pestalozzi, Heinrich II. 796.
Peter II. von Montenegro II. 986.
Petöfi, Alexander II. 989, Abb. 988.
Petracco s. Petrarca.
Petrarca, Francesco II. 28 ff. Petrarca und Dante II. 28 ff. Sein Charakter II. 30. Als Begründer des klassicistischen Kunstgeschmackes II. 35. Abb.: Bildnis II. 30. Sonette in der Niederschrift des Dichters, Faksimile II. 33. Seite aus einer Handschrift von Petrarcas Triumphen II. 36. Petrarca, Dante, Tasso, Ariosto, nach Rafael II. 144.
Petri, Laurentius II. 670.
Petronius Arbiter I. 414, 590.
Petros Getadards I. 416.
Petrovic, Misco I. 621.
Petrus Damiani I. 679 ff.
Peuerbach II. 107.
Pfaffe von Kalenberg II. 75.
Pfeffel II. 602.
Pfinzing, Melchior II. 71.
Pfizer, Gustav II. 885.
Pfore, Antonius von II. 71.
Phädrus I. 406.
Phanokles I. 332.
Pharsalia, Seite aus einer Handschrift der Pharsalia des Annäus Lucanus, Abb. I. 409.
Pherekrates I. 318.
Pherekydes I. 180.
Phidias I. 259.
Philammon I. 208, 209.
Philander von Sittenwalt, Kupferstich zu Moscherosch's, Abb. II. 533.
Philemon I. 821.
Philetas I. 332.
Philipp von Reims I. 787.
Philippus I. 837.
Philiskos I. 330.

Philo I. 158, 329.
Philostratus, Flavius I. 894.
Philoxenes aus Kithara I. 261.
Phlorios und Platziaphlora I. 836. Vergl. Flos und Blancflos.
Phönizier I. 138, 139 ff., 142, 179 ff.
Phrynichos I. 264, 818.
Piatt II. 945.
Picardischer Sagenkreis I. 761.
Pickelhering, komische Figur der altenglischen Bühne II. 295, 547, Abb. 295.
Pico della Mirandola II. 130, 136, Abb 130.
Pieria, Pierische Sängerschule I. 209, 210.
Pierre de Saint-Cloud I. 813.
Pilatusgedicht, deutsches I. 806.
Pindaros, Pindar I. 231, 245 ff.
Pindemonte, Ippolito II. 888.
Pisides, Georgios I. 882.
Pissemskij, A. II. 993, 994.
Pithou II. 250.
Pius II., Papst II. 126, 128, Abb. 128.
Pjeturssson, Hallgrim II. 671.
Plade, Niels II. 670.
— Peder II. 670.
Platen, August, Graf von II. 883, 902, Abb. 883.
Plato I. 255.
Plautus, Titus Maccius I. 180, 346, 350 ff.
Pleier, der I. 802.
Plejade, Bund der II. 248.
Plethon s. Gregorius Gemisthos.
Plinius der ältere I. 405.
— der Jüngere, Secundus I. 590.
Plotinos I. 389.
Ploug, Carl II. 949.
Podjebrad, Hynek II. 678.
Poe, Edgar Allan II. 859, Abb. 860.
Poggio Bracciolini, Gian Francesco II. 128.
Poitiers, Wilhelm IX., Graf von I. 709.
Pol de Mont II. 948.
— Vincenz II. 980.
Polen und die polnische Litteratur. Slawische Herkunft, altslawische Kultur I. 614 ff. Im Mittelalter I. 844 ff. Vom Mittelalter bis zum 18. Jahrh. II. 679 ff., 682 ff. Im 19. Jahrh. II. 979.
Poliziano, Angelo II. 130, 140, 148, Abb. 149.
Polo, Gaspar Gil II. 195.
— Marco II. 4.
Polybius I. 328.
Polygnot I. 259.
Polykletos I. 259.
Polynesier, Poesie der I. 11.
Pomjalowsky, N. II. 997.
Pompeji, Theater zu, Abb. I. 345, 347.
Pomponius, L. I. 341, 863.
— Lätus II. 138.
— Secundus I. 407.
Ponce, Alfonso I. 579.
— de Leon, Luis II. 193, Abb. 193.
Pons de Capdueil I. 715.
Ponsard, François II. 959.
Pont, Alexandre du I. 787.
Pontano, Giovanni II. 130, 140.
Pope, Alexander II. 563, Abb. 563, 564.
Poquelin, Jean Baptiste s. Molière.
Porphyrius I. 390.
Portinari, Folco II. 23.
Portugal, Portugiesen, Portugiesische Litteratur. Im Mittelalter und in der Renaissancezeit I. 724, II. 219 ff. Im 17. und 18. Jahrhundert II. 667 ff. Im 19. Jahrhundert II. 894 ff.
Postel II. 545.
Potgieter II. 947.
Potjehin, N. II. 996.
Potocki, Waclaw II. 683.
Potter, Dirk II. 501.
Praetextata tragoedia I. 344.
Praga, Emilio II. 973.
— Marco II. 974.
Prager Universität im Mittelalter, Abb. von Studenten verschiedener Nationalitäten an der II. 123.
Prajnaparamita, Handschrift, Abb. 127.
Prakrit-Litteratur I. 105, 123 ff. Vgl. indische Litteratur.
Prati, Giovanni II. 970.
Pratinas I. 264.
Praxiteles I. 259.
Précieuses ridicules v. Molière II. 474, Abb. einer Scene [aus] 473.
Prehauser II. 548.
Preradović, Peter II. 986.
Prévost d'Exiles, Antoine François II. 584, Abb. 583.
Priamus vor Achilleus, griechische Tragödienscene, Abb. I. 279.
Prior, Matthew II. 563, Abb. 565.
Prise de Pampelune I. 789.
Prodromos, Theodoros I. 832.
Prokopowic, Teofan II. 684.
Propertius, Sextus I. 380.
Propheten, Prophetentum bei den alten Hebräern I. 167 ff. Abb. Seite aus dem Karlsruher Prophetenkodex aus dem Jahre 1105/6 n. Chr. I. 71.
Prophetentum I. 167 ff.
Protagonist I. 265.
Provençalen, die, provençalische Litteratur I. 684. Im Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff., 697 ff. Die provençalische Lyrik I. 707 ff. Ihr Einfluß auf die europäischen Litteraturen I. 723, 724 ff., II. 9, 11, 34, 57 ff., 219, 728, 729, 732, 736, 739. Das provençalische Epos I. 755, 760, 799, 807. Abb.: Französischer Trouvère I. 702. Provençalischer Liebeshof I. 709. Faksimiles provençalischer Handschriften I. 710, 714, 717, 721.
Prozession, musikalische in Niniveh, Abb. I. 147.
Prudentius, Aurelius I. 438 ff. Abb. aus einer Handschrift von dessen Gedichten I. 439, 440, 441.
Prynne, William II. 480.
Psalmen I. 163.
Psalter Alfonso's V., Abb. II. 56.
Psammetich I. 196.
Pseudo-Jesaja I. 172.
Ptahhotep Weisheitssprüche des I. 186.
Ptolomäus, Claudius I. 393.
Publilius Syrus I. 367.
Pucci, Antonio II. 42.
Pufendorf, Samuel II. 369.
Pulci, Bernardo II. 150.
— Luca II. 150.
— Luigi II. 150.
Pulcinello, Figur der italienischen commedia dell'arte II. 99.
Punier, Punische Sprache und Litteratur (vergl. Karthago) I. 142, 79 ff.
Puranen I. 95.
Puritanismus, Einfluß desselben auf Poesie und Drama in England II. 479 ff.
Purohiti I. 72, 73.
Puschkin, Alexander II. 979, 983, Abb. 982.
Putlitz II. 912.
Pyramus, Denis I. 787.
Pyrker, Ladislaus von II. 888.
Pyrrho aus Elis I. 257.
Pythagoras I. 179, 229.

Q.

Quadesch, Hymne auf den Sieg bei, altägyptische Dichtung. I. 192.
Quarles, Francis II. 481.
Queiroz, Eça de II. 976.
Quental, Anthero de II. 976.
Quetzalcohuatl I. 577.
Quevedo, Francisco de II. 209, Abb. 210.
Quiché, Quichua s. Kitsche, Kitschua.
Quinault, Philippe II.
Quinctius Atta, T. I. 363.
Quintana, Manuel José II. 892.
Quintilian, Rhetor I. 405.
Quintus von Smyrna I. 395.

R.

Raabe, Wilhelm II. 935, Abb. 936.
Rabelais, François II. 116, 236, Abb. 237, 239. 241.
Rabener, Wilhelm II. 599.
Rabutin-Chantal II. 427.
Racan II. 410, 415, 417.
Rachel, Madame, franz. Schauspielerin II. 959.
— Joachim II. 582.
Racine, Jean II. 441 ff., 456 ff. Racine und Corneille II. 458. Charakter der Racine'schen Tragödie II. 459. Leben und Werke II. 460 ff. Abb. Bildni[s] II. 457. Wohnhaus II. 460. Titelblatt s. Werke, Gesamtausg. von 1697 II. 461. Scene aus „Esther" II. 463.
— Louis II. 578.
Raditschević, Branko II. 986.
Rätsel, Rätselpoesie I. 208, 450, 557, 579, 601, 819.
Räuber, die, von Schiller II. 762, Abb. Chodowiecky'scher Illustrationen zu II. 766.
Rahel Levin II. 818.
Raimon von Toulouse, Peire I. 711.
Raimund, Ferdinand II. 841.
Raleigh, Sir Walter II. 308.
Ram Dschi I. 552.
Rama I. 91 ff., 115, 561, Abb. 92, 93, vergl. Ramajana.
Ramajana I. 84, 91 ff., 96, 105, 115, 116, 124, 536, 550, 553, 561.
Rambouillet Hotel II. 415 ff.
— Marquise von II. 415.
Ramler, Karl Wilh. II. 708.
Ramses II., I. 191.
Ramus II. 181.

Rangabé, Alex. II. 988.
Ranke, Leopold v., II. 896.
Rapin, Nicolas II. 250.
Rapisardi, Mario II. 978.
Rashid Tabib, Seite aus einer arabischen Handschrift des I. 488.
Raupach, Ernst II. 840.
Ravana I. 98, vergl. Ramajana.
Reade, Charles II. 941.
Rebello de Silva, Luis Agostino II. 894.
Rebhun, Paul II. 286.
Rederijkers II. 502 ff.
Redi, Francesco II. 882.
Redjangschrift auf Bambusbüchsen v. Sumatra Abb. I. 537.
Redwitz, Oskar II. 912.
Reformation, Zeitalter der II. 101. Die Reformation in Deutschland II. 120 ff. Ausbreitung der Reformation II. 227, 251, 479 ff., 670, 687.
Regenbogen, Barthel I. 752, II. 67.
Regés I. 624.
Regiomontanus, Johannes Müller- II. 107.
Regnard, Jean François II. 476, Abb. 475, 476.
Regnier II. 1002.
— Mathurin II. 250, Abb. 249.
Regula Benedikta, Seite einer Handschrift der Abb. I. 693.
Reinecke Fuchs-Dichtungen I. 812. II. 75. Vergl. Fabel.
Reinick, Robert II. 838.
Reinmar von Hagenau I. 783, Abb. 785.
— von Zweter I. 744, Abb. 741.
Religion, Religionswesen, religiöses Leben und religiöse Poesie. Religionswesen u. religiöse Poesie der Naturvölker I. 10, 14, 16. In den altorientalisch. Kulturen I. 24 ff. Der Chinesen I. 33, 37 ff. Der Urarier und der Indier I. 67 ff., 72 ff., 78 ff., 85, 91 ff., 95, 97 ff., 104 ff., 124, 126 ff. Der Iraner I. 130 ff., 136. Bei den Babyloniern u. Assyrern I. 142 ff., 145 ff. Bei den Hebräern I. 140, 141, 156 ff. Bei den alten Ägyptern I. 182 ff., 185 ff., 188, 196.
— der alten Griechen I. 202, 204, 208 ff., 223, 224 ff., 228 ff., 232, 247, 258, 261 ff. Die religiösen Elemente bei Äschylos I. 272 ff. Bei den alten Römern I. 341. Neuerwachen religiöser Bestrebungen in d. antiken Welt in den ersten Jahrhunderten des Christentums I. 387 ff., 394, 395, 417, 418. Die altchristliche Litteratur und Poesie I. 421 ff. Die talmudische Litteratur I. 451 ff.
Religionswesen und religiöse Poesie im neuen Orient. Bei den Arabern I. 460, 471. Die Zeit Mohammeds I. 469 ff. In der nachmohammedanischen Zeit I. 476, 478, 479, 481, 482, 488, 489, 492, 498, 502 ff. Bei den Persern I. 507 ff., 520 ff. Die sufistische Poesie der Perser I. 524 ff., 531, 536, 587 ff. Bei den geringeren orientalischen Völkern I. 541, 544, 548, 549, 551, 553, 554, 557, 563, 565, 570. Der altamerikanischen Kulturvölker I. 577 ff.
— der alten Kelten I. 589 ff., 593, 594. Der alten Germanen I. 598 ff., 608 ff., 613. Der alten Slawen I. 615, 621. Der alten Ungarn u. Finnen I. 624, 625, 628 ff.
— des Mittelalters. Bekehrung der Germanen zum Christentum I. 640 ff. Christliche Poesie der Angelsachsen I. 650 ff. Im Reich der Karolinger I. 661 ff. In den Tagen der ersten Renaissance I. 677 ff., 680 ff., 684, 685.
— im Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff. Religiöse Lyrik I. 699, 703, 704 ff., 707. Legendendichtung I. 804 ff. Die geistliche Erbauungslitteratur des Mittelalters I. 816 ff., 820 ff. Im byzantinischen Reich und in der mittelalterlich slawischen Welt I. 827 ff., 831, 838 ff.
— im 14. und 15. Jahrhundert II. 3 ff., 11, 678, 686. Dante II. 12 ff. Das Wyclif'sche England II. 79. Die Entstehung des neueren Dramas aus dem christlichen Gottesdienst, Mysterien u. Mirakelspiele II. 87 ff.
— im 16. Jahrhundert II. 102 ff., 116 ff., 128 ff., 130, 132 ff., 176 ff., 158 ff., 228, 231, 243, 670, 687. D. deutsche Reformation II. 120 ff. In der italienischen Renaissancelitteratur II. 158, 165. Tasso II. 176 ff. In der spanischen Renaissancelitteratur II. 192, 198, 201. Bei den Franzosen I. 234, 249. In Deutschland. Die protestantische Kirchendichtung II. 264 ff. Die reformatorische Streitlitteratur II. 269 ff., 281. Das Reformationsdrama II. 285 ff. Außerdem II. 670, 671 678, 680, 688.
Religionswesen und religiöse Poesie im 17. Jahrhundert II. 861 ff., 370, 376, 382, 391, 477 ff., 681. In der italienischen Litteratur II. 383, 385, 387. In der spanischen Litteratur II. 394. Calderon 396 ff. Bei den Franzosen II. 422, 424 ff., 453, 461. Die englische Litteratur in den Tagen des Puritanismus II. 480 ff. Milton 483 ff. In der deutschen Litteratur II. 522, 523 ff., ferner II. 682, 683.
— im 18. Jahrhundert II. 551 ff., 553 ff., 558, 559, 604 ff. In der englischen Litteratur II. 562, 568, 573, 576. In der französischen Litteratur II. 607 ff., 614, 616. In der deutschen Litteratur II. 586, 596, 598, 601, 695, 696, 698 ff., 704 ff., 712, 724, 715, 776 ff., 779, 782 ff. In den übrigen Litteraturen II. 661, 674, 675, 683.
— im 19. Jahrhundert II. 809, 811, 817, 821, 823, 826, 834, 835, 836, 849, 852 ff., 855, 856, 858, 864, 870 ff., 871, 873, 882, 889, 891, 895 ff., 928, 941, 943, 949, 950, 955, 961, 965, 970, 971, 973, 975, 980, 991, 999, 1001.
Reschid-ed-din Watwat I. 517. [220.
Resende, Garcias de II.
Retz, Kardinal II. 420, Abb. 420.
Reuchlin, Johannes II. 134, 138, Abb. 134.
Reuenthal Nithard von I. 748, II. 67, Abb. I. 747, Faksimile 748.
Reuter, Christian II. 542.
— Fritz, II. 920, Abb. 921.
Revere, Giuseppe II. 970, Abb. 974.
Rhapsoden I. 210.
Rhetor, Bildsäule eines Abb. I. 392.
Rhétoriqueurs II. 50.
Rhodische Liebeslieder I. 336. [595.
Rhys Goch ab Riccert I.
Richardson, Samuel II. 623, Abb. 624.
Richelieu II. 417.
Richepin, Jean II. 1002.
Richter, Jean Paul Friedrich s. Jean Paul.
Rig-Veda I. 26, 28, 69 ff.
— -Handschrift, zwei Seiten aus einer südindischen Abb. I. 69.
Rijswijk, Theodor von II. 948.
Rimai, Johann II. 668.
Rinckart, Martin II. 524.
Ringwalt, Bartholomäus II. 279.
Rinkei Tanesiko I. 575.
Riquier Guiraut siehe Guiraut. [525.
Rist, Johannes II. 517,
Ritterroman, Ritterepos, der, des Orients I. 498, 519, 546, 575.
— europäischer. Der Versroman der mittelalterlich ritterlich-höfischen Welt I. 778—802. Seine Auflösung in Prosa II. 50, 71. Amadis von Gallien und die Entwickelung des Ritterromanes II. 60 ff., 62, 64, 71, 150 ff., 157 ff., 170—179, 182 ff., 207, 211, 214, 215, 236, 289 ff., 310, 406, 501.
Rittershaus, Emil II. 928.
Robert, König von Neapel II. 37.
Robinson Crusoe II. 571, Abb. des Titelblattes II. 572.
Rochefoucauld, François de la, Herzog II. 422.
Rod, Edouard II. 1002.
Rodenberg, Julius II. 933.
Römer, die, römische Litteratur I. 339 ff. Anfänge der römischen Kunstlitteratur I. 342 ff. Das römische Lustspiel, Plautus, Terenz I. 346 ff. Das Ciceronianische Zeitalter I. 364 ff. Das Zeitalter des Augustus I. 369 ff. In den ersten Jahrhunderten des Christentums I. 385 ff. Die römische Litteratur im 1. Jahrhund. n. Chr. I. 401. Das sogenannte eiserne Zeitalter I. 416. Die altchristliche Litteratur in lateinischer Sprache I. 421 ff., 438 ff.,

436 ff. Spätere Litteratur in lateinischer Sprache, vergl. Neulateinische Litteratur.
Roger Bacon I. 694.
Rogers, Samuel II. 646.
Rojas, Fernando de II. 197.
— Francisco de II. 404.
Roland, Held in der Sage und Dichtung I. 757 ff., 764, 768, II. 150 ff., 156, 157 ff.
Rollenhagen, Georg II. 279, 286.
Roman, der, und die Romanlitteratur.
— des Orients. Der chinesische Roman I. 38, 58 ff. Der indische I. 118 ff. Der altägyptische I. 186, 194 ff., 198 ff. Der arabische I. 498. Der persische I. 136, 519, 534. Der Roman in den geringeren orientalischen Litteraturen I. 446, 448, 546, 548, 551, 575.
— der altgriechische I. 395 ff.
— der altrömische I. 414 ff., 416 ff., 420.
— im Mittelalter. Die Versromane des Mittelalters I. 778—802, 832, 836, 841, 846, II. 64. Der allegorische Roman I. 828 ff., II. 10, 28, 46, 48, 71, 501. Der byzantinische Roman I. 832, 836.
— im 14. und 15. Jahrhundert II. 50, 60 ff., 62, 64, 71, 81.
— im Zeitalter der Renaissance II. 110, 129, 150 ff., 157 ff. Die Entstehung des modernen realistischen Romanes in Spanien II. 206 ff. Der satirische Roman der Franzosen II. 236 ff., 244, 250. Der deutsche Roman des 16. Jahrhunderts II. 275 ff., 289 ff. Der englische II. 309.
— im 17. Jahrhundert II. 406. Der französische Roman II. 418 ff., 430 ff., 465. Der deutsche Roman 535 ff., 538, 539 ff., 542.
— im 18. Jahrhundert. Der französische Roman. II. 578, 581, 582, 584, 615, 616, 652, 655. Der engl. Roman I. 567, 568 ff., 622 ff. Der deutsche Roman II. 714 ff., 716, 720, 726, 728, 737, 747, 751, 758, 760, 787, 791, 795, 796, 805 In den geringeren Litteraturen II. 665, 674, 686, 687.
Roman, der, u. die Romanlitteratur im 19. Jahrh. Der deutsche Roman II. 817, 821, 822, 824, 829, 869, 895 ff., 904 ff., 918 ff., 933 ff., 1004, 1006. Der englische Roman II. 846 ff., 851, 933 ff. Der Roman in den geringeren germanischen Litteraturen II. 858, 859, 861, 863, 864, 947, 948, 949, 951 ff., 1008. Der französische Roman II. 865 ff., 869, 871, 881, 884, 955 ff., 965 ff., 1002. Der italienische Roman II. 888, 890, 973, 974, 1002. Der spanische und portugiesische Roman II. 893, 894, 975, 976. Der slawische Roman II. 981, 983, 985, 991, 992 ff. Vergl. außerdem II. 987—990.
Romanos I. 831.
Romero, Sylvio II. 894.
Ronsard, Pierre II. 246, Abb. 246, 247.
Roquette, Otto II. 912.
Rosa, Martinez de la II. 893.
— s. Salvatore Rosa.
Roscius Gallus Q. I. 366.
Rose, Roman v. d. I. 828 ff. II. 48, 62, Abb. I. 822, 828.
Rosegger, P. K. II. 933.
Rosen, Julius II. 931.
Rosenblüt, Hans II. 100.
Rosengarten, kleiner I. 772.
— von Worms I. 772.
Rosetti, Dante Gabriel II. 943.
Rostem und Sohrab, Abb. aus d. Göttinger Handschrift des Firdusi'schen Königsbuches I. 511.
Rother, gotisch-longobardische Sagen vom König I. 771.
Rotland, Hues v. I. 787.
Rotrou, Jean de II. 465.
Rouget de Lisle II. 867.
Roumanille, Joseph I. 723.
Rousseau, Jean Baptiste II. 578.
— — Jacques II. 611, Abb. 613, Abb. des Titelblattes seines „Emile“ 615, seines Todes 617.
Roussel II. 281.
Roy, Pierre le II. 250.
Rubianus Crotus II. 135.
Rudegi I. 509. [809.
Rudolf von Ems I. 806,
Rückert, Friedrich II. 884, Abb. 884.
Rueda, Lope de II. 198.
Rufus Q. Curtius, I. 403.
Ruge, Arnold II. 904.
Rugier, germanische Völkerschaft II. 632, 646.
Ruiz, Juan, Erzpriester von Hita II. 55.
Rumänen, rumänische Litteratur II. 987.
Rumi, Mewlânâ Dschelâl-ed-din I. 524, 527 ff.
Runa I. 606. II. 864.
Runeberg, Johann Ludw.
Runen, Runenschrift I. 606, 646. Abbildungen: Denkmäler irischer Runenschrift I. 591, 592, 593. Denkmäler mit altgermanischer Runenschrift I. 597, 599, 605, 606, 607, 608.
Ruodlieb I. 690.
Rupakam I. 104.
Rupilius I. 366.
Russen, die, russische Litteratur. Altslawische Kultur und die russische Volksdichtung I. 614 ff., 619. Die mittelalterliche Litteratur I. 841 ff. Vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert II. 684 ff. Im 19. Jahrhundert II. 977 ff. Die russische Romantik II. 981 ff. Der russische Naturalismus und der Durchbruch einer slawischen Rassenkunst II. 990 ff.
Rustebuef I. 807. II. 90.
Rusthwel I. 446.
Ruthwell, das Kreuz von, Abb. I. 608. [922.
Rychardes, Thomas II.
Rydberg, Victor II. 949.
Rzewuski, Heinrich II. 981.

S.

Saa de Miranda, Francisco de II. 194, 221.
Saadi I. 520 ff., Abb. 520, 525.
Saadouam von Madmerar, Bild und Stele, Abb. I. 459. [928.
Saar, Ferdinand von II.
Saavedra, Angel II. 893.
— Miguel de Cervantes s. Cervantes.
Saben I. 771.
Sabinus, Georg II. 140.
Sacher-Masoch, Leopold von II. 935.
Sachetti, Franco II. 42.
Sachlikis, Stephanes I. 836.
Sachs, Hans II. 280 ff., Abb. 281. Faksimile aus seinen Werken 282, 283.
Sachsen, Stamm der Germanen II. 638, 661, 668. Sächsisch-nordischer Sagenkreis I. 771.
Sackville, Thomas II. 296, 305.
— Faksimile des Titelblattes des Gorboduc II. 322.
Sade, Hugo de II. 32.
Sämund Sigfusson I. 612.
Sängerkrieg auf der Wartburg I. 752, Abb. 751. [612.
Sagas, Litteratur der II.
Sagen, die, Sagendichtung, Mythen und Legendendichtung.
— der Naturvölker I. 13, 26.
— des Orients. Indische Religions- und Heldensagen I. 67 ff., 84 ff., 126. Iranische und persische I. 131 ff., 134, 136, 512 ff., 519. Babylonische I. 148 ff., 153. Hebräische I. 158, 162, 175, 179, 453. Ägyptische I. 184, 194 ff. In den geringeren Litteraturen I. 444, 446, 448, 544, 548, 549, 551, 553, 554, 557, 563, 565, 575.
— im alten Griechenland I. 208 ff., 211 ff., 224 ff.
— bei den Römern I. 341, 374, 420.
— altchristliche Legendendichtung I. 433, 442, 448, 450.
— bei den Kelten I. 589, 594—596.
— bei den alten Germanen I. 599, 607, 608 ff., 613. Heldensagen der Völkerwanderungszeit 633 ff.
— bei den alten Slawen I. 617, 619 ff. Heldensage des Mittelalters I. 844.
— des ungarischen Altertums I. 624 ff., 687.
— der Finnen I. 628 ff.
— d. Mittelalters. Christliche Legendendichtung des Mittelalters bei den Angelsachsen I. 650 ff. Bei den Franken I. 674—677. Im Zeitalter der Kreuzzüge I. 804 ff., 816. In den altslawischen Litteraturen I. 840—842. Heldensage des Mittelalters I. 680, 681, 686 ff. Die nationale Heldensagendichtung der Franzosen I. 755 ff. Der Spanier I. 755, 761 ff. Der Deutschen I. 755, 764 ff. Byzantinische Helden-

sagen I. 834. Slawische Heldensagen I. 844, 847. Die Sagenkreise und Sagendichtung der höfisch-ritterlichen Epen I. 773—802, 806, 836, 846.
Sahak der Große I. 444.
Sahib Dschi I. 552.
Sahir Fariabi I. 516.
Saint-Cloud, Pierre de I. 813.
Saint-Evremond II. 422.
Saint-Hilaire, Geoffroy II. 900.
— Pierre, Bernardin de II. 655, Abb. 655, Faksimile eines Briefes II. 656.
— Simon, Graf Claude Henri de II. 897.
— — Herzog von II. 421.
Sainte More, Benoit de I. 787.
Sajib I. 586.
Sala, F. II. 388.
Salamanca, Schule von II. 667.
Salas y Quiroga Jacinto II. 893.
Salazar, Agostin de II. 404.
Sale, Antoine de la II. 50.
Salisches Gesetzbuch, Abb. einer Seite aus dem, I. 669.
Salis-Seewis, J. G. von II. 804.
Sallustius Crispus, C. I. 366.
Salmasius II. 131.
Salomo I. 163. Hoheslied I. 165. Prediger I. 179. Sprüche I. 165. Salomo in der Sage I. 544, 792. Salomo und Morolf. Abb. I. 790.
Salomos II. 948.
Saltykow, M. II. 993.
Salvatore Rosa II. 387, Abb. 388.
Salzmann, Chr. G. II. 726.
Samaniden, persische Fürstendynastie I. 515.
Samarin II. 990.
Sâmaveda I. 77.
Samuel ibn Adija I. 502.
San Pedro, Diego de II. 60.
— — Hierónimo de II. 62.
Sanany-Zetsen I. 549.
Sanchez, Garcia von Badajoz II. 60.
Sand, George II. 955, Abb. 955, Faksimile 956.
Sandeau, Jules II. 956.
Sanchuniaton I. 180.
Sannazaro, Jacopo II. 131, 140, 153, Abb. 153.
Sanskrit, Sanskrit-Litteratur, vergl. indische Litteratur.
Santa Maria, Alvar Garcia de II. 60.
Santillana, Marques de II. 60.
Santob, Rabi de II. 57.
Sappho I. 231, 239, Abb. 241.
Saravati, Abb. I. 63.
Sardou, Victorien II. 960, Abb. 962.
Sargis von Thmogwi I. 446.
Sari Abdallah I. 546.
Sati I. 544.
Satire, satirische Litteratur, satirische Poesie. Satire bei den Naturvölkern I. 8, 15, 18.
— des Orients. Der Chinesen I. 45. Bei den Indern I. 116. Der Araber I. 468, 482, 495 ff. Bei den Persern II. 516. In den geringeren oriental. Litteraturen II. 532.
— der Griechen I. 226, 230, 234, 235, 242. Die satirische Komödie I. 302 ff., 318 ff. In der alexandrinischen Zeit I. 330, 332 ff., 336 ff. In dem ersten christlichen Jahrh. I. 394.
— der Römer I. 341, 344. Das römische Lustspiel I. 346, 363, 364, 368, 378, 382, 402, 408 ff.
— im Zeitalter der Kreuzzüge I. 716, 719 ff., 809, 812, 813, 819 ff.
— im 14. und 15. Jahrh. In der italienischen Litteratur I. 88 ff. In der spanischen Litteratur II. 55. In der deutschen Litteratur 68 ff. Siehe ferner II. 93 ff.
— im Zeitalter der Renaissance II. 132, 136, 140. In der italienischen Litteratur II. 150 ff., 155 ff., 470 ff., in der spanischen Litteratur II. 192, 201. Der satirische Schelmenroman der Spanier II. 206 ff. In der französischen Litteratur II. 234, 244, 250. Der satirische Roman des Rabelais II. 237 ff. Die reformatorische Kampf- und Streitlitteratur in Deutschland II. 269 ff. Das satirische Drama II. 285 ff. In der englischen Litteratur II. 304, 305.
— im 17. Jahrh. In der italienischen Litteratur II. 387. In der französischen II. 422, 432, 433. Das satirische Lustspiel Molière's und seiner Zeitgenossen II. 465 ff. In der englischen Litteratur II. 495, 499. In der deutschen Litteratur II. 531 ff., 542.
Satire im 18. Jahrh. II. 555, 556 ff., 563, 569, 578, 577, 578, 581, 582 ff., 599, 635, 654, 661 ff., 665, 672 ff., 674, 683.
— im 19. Jahrh. II. 838, 858 ff., 891 ff.
Satura I. 341.
Satyrspiel, Satyrdrama der Griechen I. 265, 302 Abb. Satyrmaske I. 265. Einstudierung eines Satyrspieles I. 285.
Sauda I. 550, 552.
Sava, der heilige I. 842.
Savitri-Gedicht I. 91, vergl. Mahabharata.
Savonarola II. 118, Abb. 117.
Saxo Grammaticus II. 670.
Scaliger II. 181, 500.
Scandiano, Graf s. Bojardo.
Scaramuz, Gestalt der italienischen commedia dell'arte II. 547.
Scarron II. 465.
Schack, Graf, Adolf Friedrich von II. 927.
Schäfer, Gesellschaft der II. 517.
Schäferpoesie, Hirtenpoesie, arkadische Dichtung, Entwickelung der. Die Idylle Theokrits und der Alexandriner, die römische Hirtenpoesie I. 338 ff., 372. Der griechische Hirtenroman des Longus I. 400. Die Schäferpoesie des 16. Jahrh. Sannazaro's Arcadia II. 158 ff., 175. Tasso, Guarini II. 180, 184, 185. Die spanisch-portugiesische Schäferp. Jorge de Montemayor II. 194, 195, 207. In den übrigen Ländern II. 291, 309, 390. Im 17. Jahrh. Blüte der Schäferdichtung in Frankreich. Honoré d'Urfé 418 ff. Fernerhin II. 406, 508, 518, 526, 530, 535, 544. Ausklang bei Geßner II. 708.
Schaepmann II. 947.
Schah-nameh, Firdusi's I. 512.
Schakjamuni s. Buddha.
Schamanentum, Schamanismus I. 16, 17, 37, 74, 76, 145, 167, 188, 208, 549, 621.
Schandorph, Sophus II. 951.
Schanfara I. 462.
Schankaratscharjas I. 108.
Scharling, Hendrik II. 949.
Schauspieler, Schauspielkunst s. Theater.
Schebisteri, Mahmud I. 526.
Scheerbart, Paul II. 1008.
Schefer, Leopold II. 909.
Scheffel, Joseph Viktor II. 918, Abb. 918.
Scheffler, Johann s. Silesius.
Scheich-Ahmed I. 542.
Scheichsadeh I. 548.
Scheikhi I. 542.
Schekhara I. 115.
Schelling, Wilhelm von II. 811.
Schelmenroman II. 206 ff., 211, 214, 218, 291.
Schembartläufer, Nürnberger, Abb. II. 286, 287.
Schems-ed-din, Mohammed s. Hâfis.
Schenk, Eduard II. 840.
Schenkendorff, Max von II. 829.
Scherbanescu, Theodor II. 987.
Scherenberg, Christian Fr. II. 917.
Schernbeck, Theodor II. 95.
Schewtschenko, Taras II. 984.
Schiitismus I. 508, theatralische Mysterien des Schiitismus I. 587.
Schildbürger, Buch der II. 289.
Schi-King I. 26, 28, 38, 44 ff., Abb. 45.
Schiller, Friedrich. Schillers Anfänge II. 781, 782 ff. Auf der Höhe der Vollendung II. 787 ff. Geistesleben und künstlerischer Charakter II 779, 786, 787. Gemeinsames Wirken m. Goethe II. 796 ff. Meisterdramen II. 799 ff. Abb. Bildnis n. d. Gemälde v. Kügelgen I. 784. Totenmaske II. 800. Geburtshaus I. 785. 4 Illustrationen Chodowiecki's zu den Räubern I. 783. Illustration zu Schillers Glocke II. 797.
Schiva I. 81.
Schlaf, Johannes II. 1006.
Schlangenzunge, Gunlaug I. 612.
Schlegel, Gebrüder, August Wilhelm und Friedrich II. 816, 817, Abb. 817, 818.
— Joh. Adolf II. 599.
— — Elias II. 599.
Schleiden II. 896.
Schleiermacher, Fr. II. 812, Abb. 811.
Schlenther, Paul II. 1005.
Schlözer, A. L. von II. 721.
Schloß der Beharrlichkeit, das, mittelalterliche Moralität II. 96.
Schmid, Ferd. von II. 923.

